# I. Uluslararası Ardahan Anadolu Seramikleri Sempozyumu Kitabı

**9 - 15 Ekim 2023**

**ARDAHAN ÜNİVERSİTESİ**

uaass.ardahan.edu.tr

www.ardahan.edu.tr

ardahanuniresmi ardahanuniresmi ardahanuniresmi ardahanuniresmi

# I. ULUSLARARASI
# ARDAHAN ANADOLU SERAMİKLERİ SEMPOZYUMU KİTABI

**09 - 15 EYLÜL 2023**

Tam Metin Bildiriler
Uygulamalar
Sergiler

**Editör**
Filiz ÖZTÜRK

Ardahan Üniversitesi Yayınları-23
2023

# I. ULUSLARARASI
# ARDAHAN ANADOLU SERAMİKLERİ SEMPOZYUMU KİTABI

**09 - 15 EYLÜL 2023**

Tam Metin Bildiriler

Uygulamalar

Sergiler

**Editör**
Filiz ÖZTÜRK

ISNB
9786259413921

Bu kitapta yer alan bilgi ve görüşlerin sorumluluğu tamamen yazarlarına aittir.

Dizgi
S. Esra ÇORA

İletişim
uaass.ardahan.edu.tr
uaass@ardahan.edu.tr
uaass.bildiri@gmail.com

Aşağıdaki QR kodu tarayarak, Sempozyum web sitesine ulaşabilirsiniz.

Ardahan , Aralık 2023

# İçindekiler

İçindekiler Sayfa 2

İçindekiler Sayfa 3

# Onur Kurulu

**Prof. Dr. Mehmet BİBER**
Ardahan Üniversitesi Rektörü

**Çetin DEMİRCİ**
Ardahan Ticaret ve Sanayi Odası Yönetim Kurulu Başkanı

# Bilim Kurulu

Prof. Dr. Ayşe GÜLER (Çanakkale Onsekiz Mart Üniversitesi-Türkiye)
Prof. Dr. Buket ACARTÜRK (Sakarya Üniversitesi-Türkiye)
Prof. Dr. Burcu KARABEY (Muğla Sıtkı Koçman Üniversitesi-Türkiye)
Prof. Dr. Duygu KAHRAMAN (Anadolu Üniversitesi-Türkiye)
Prof. Dr. Elif AĞATEKİN (Bilecik Şeyh Edebali Üniversitesi-Türkiye)
Prof. Dr. Ersoy YILMAZ (Çankırı Karatekin Üniversitesi-Türkiye)
Prof. Dr. Gül IŞIN (Akdeniz Üniversitesi-Türkiye)
Prof. Dr. Makbule SARIKAYA (Ardahan Üniversitesi - Türkiye)
Prof. Dr. Mustafa YILDIZ (Ardahan Üniversitesi - Türkiye)
Doç. Dr. Atilla Cengiz KILIÇ (Dokuz Eylül Üniversitesi-Türkiye)
Doç. Dr. Abbas AKBARI (Kashan Üniversitesi-İran)
Doç. Dr. Ahmet Cüneyt ER (Anadolu Üniversitesi-Türkiye)
Doç. Dr. Ayşe CANBOLAT (Muğla Sıtkı Koçman Üniversitesi-Türkiye)
Doç. Dr Cüneyt ER (Anadolu Üniversitesi-Türkiye)
Doç. Dr. Fatma Betül GÜNEŞDOĞDU (Muğla Sıtkı Koçman Üniversitesi-Türkiye)
Doç. Dr. Funda ALTIN (Ordu Üniversitesi-Türkiye)
Doç. Dr. Mutlu BAŞKAYA (Hacettepe Üniversitesi-Türkiye)
Doç. Dr. Nürdan ARSLAN (Marmara Üniversitesi-Türkiye)
Doç. Dr. Safiye BEY BAŞAR (Kocaeli Üniversitesi-Türkiye)
Doç. Dr. Saleh Rıza MEMMODOV (Azerbaycan Devlet Ressamlık Akademisi - Azerbaycan)
Doç. Dr. Salimakhon ESHONOVA (Biruni Şarkiyat Enstitüsü-Özbekistan)
Doç. Dr. Yavuz YEĞİN (Ardahan Üniversitesi-Türkiye)
Dr. Öğr. Üyesi Ali Temel KÖSELER (Dokuz Eylül Üniversitesi-Türkiye)
Dr. Öğr. Üyesi Derya EROL (Dokuz Eylül Üniversitesi-Türkiye)
Dr. Öğr. Üyesi Ebru KÖSE (Iğdır Üniversitesi-Türkiye)
Dr. Öğr. Üyesi Göknil ARDA (Ardahan Üniversitesi-Türkiye)
Dr. Hadiye GÜVENATEŞ (Dokuz Eylül Üniversitesi-Türkiye)
Dr. Irina Rudolfovna GUSACH (Azak Tarihi-Arkeoloji ve Paleontoloji Müzesi-Rusya)
Dr. Öğr. Üyesi Koza KURT KIRTAY (Bolu Abant İzzet Baysal Üniversitesi-Türkiye)
Dr. Lynda ABDELLATİF (Tunus Güzel Sanatlar Yüksek Enstitüsü-Tunus)
Dr. Öğr. Üyesi Özlem ALKAN (Ardahan Üniversitesi-Türkiye)
Dr. Sergio TARANTO (Roma Sapienza Üniversitesi-İtalya)
Dr. Öğr. Üyesi Suat VURAL (Ardahan Üniversitesi-Türkiye)
Dr. Öğr. Üyesi Vedia OKUTAN GAYDELER (Yakın Doğu Üniversitesi-Kuzey Kıbrıs Türk Cumhuriyeti)
Öğr. Gör. Dr. Çiğdem ÖNDER ER (Anadolu Üniversitesi-Türkiye)

# Düzenleme Kurulu

Doç. Dr. Filiz ÖZTÜRK (ARÜ) Sempozyum Düzenleme Kurulu Başkanı
Prof. Dr. Bülent KURTİŞOĞLU (ARÜ) Sempozyum Düzenleme Kurulu Başkan Yardımcısı
Prof. Dr. Halil YOLERİ (DEÜ-Güzel Sanatlar Fakültesi)
Doç. Dr. Atilla Cengiz KILIÇ (DEÜ-Güzel Sanatlar Fakültesi)
Doç. Dr. İrem PALA (ÇOMÜ-Güzel Sanatlar Fakültesi)
Doç. Dr. Kemal İBRAHİMZADE (ARÜ-İnsani Bilimler ve Edebiyat)
Dr. Öğr. Üyesi Göknil ARDA (ARÜ-İnsani Bilimler ve Edebiyat)
Dr. Öğr. Üyesi Melis SUCUOĞLU DOĞAN (ARÜ-Güzel Sanatlar Fakültesi)
Dr. Öğr. Üyesi Suat VURAL (ARÜ-İnsani Bilimler ve Edebiyat)
Dr. Öğr. Üyesi Selami AKIŞ (ARÜ-Güzel Sanatlar Fakültesi)
Öğr. Gör. Abdurrezak Emre KAYA (ARÜ-Sosyal Bilimler MYO)
Öğr. Gör. S. Esra ÇORA (ARÜ-Güzel Sanatlar Fakültesi)
Uzman Lokman GENÇTÜRK (T.C. Kültür ve Turizm Bakanlığı)
Aşkın KIZILKAYA (Ardahan Ticaret ve Sanayi Odası)
Arş. Gör. Beyza PÜRTAŞ (ARÜ-Güzel Sanatlar Fakültesi)
Arş. Gör. Özlem GÜRPINAR (ARÜ-Güzel Sanatlar Fakültesi)
Deniz ÖZGÜR (ARÜ-Güzel Sanatlar Fakültesi)
Ozan KAYA (ARÜ-Güzel Sanatlar Fakültesi)

**Düzenleme Kurulu (Rektörlük)**
Kubilay ARAS (ARÜ-Genel Sekreterlik)
Havva VANLI (ARÜ-Sağlık Kültür ve Spor Daire Başkanlığı)
Yaşar ÖZTÜRK (ARÜ- Basın ve Halkla İlişkiler Müdürlüğü)
Muhammet ÖZDİYAR (ARÜ- Basın ve Halkla İlişkiler Müdürlüğü)
Mertcan AYGÜN (ARÜ- Basın ve Halkla İlişkiler Müdürlüğü)
Servet TEKER (ARÜ-Yenisey Konukevi)
Sinan ÜST (ARÜ-Bilgi İşlem Daire Başkanlığı)
Turaç YAZAR (ARÜ-Bilgi İşlem Daire Başkanlığı)

# Tam Metin Bildiriler

# TARİHİ YAPILARDA ÇİNİ RESTORASYONU SORUNLARI ÜZERİNE BİR DEĞERLENDİRME

**Doç. A. Sultan KARAOĞLU**

Kocaeli Üniversitesi, Güzel Sanatlar Fakültesi, Kültür Varlıklarını Koruma ve Onarım Bölümü, Kocaeli/ TÜRKİYE
ask.karaoglu@gmail.com, Orcid:0000-0001-6703-3980

## Özet

Tarihi yapılarda yüzyıllardır süsleme unsuru olarak kullanılan çinilerin restorasyonu, mimari yapı ile bir bütün olarak değerlendirilmelidir. Çinilerin üzerinde bulunduğu mimari yapının taşıyıcı sistemi, çinilerin korunmasının bir nevi teminatı olarak ele alınmalıdır. Zira, çini süslemeler kendi bünyelerinden kaynaklanan bozulma süreçleri yanı sıra mimari yapının hasarlarından ve yapının karşılaşacağı diğer bozulma nedenlerine bağlı risklerden doğrudan etkilenmektedirler. Bu sebeple, tarihi yapılardaki çinilerin bozulma süreçlerini en az seviyeye indirmeyi amaçlayan restorasyon stratejileri, yapı ile birlikte ele alınarak geliştirilmelidir.

Günümüzde tarihi bir yapıda süsleme unsuru olarak yer alan çinilerin restorasyon çalışmalarında çininin sanatsal ve teknik üretim süreçlerine hakim uzmanların yeterince yer almaması nedeniyle çeşitli sorunların yaşandığı görülmektedir. Araştırma konumuzda; "Arşiv/Belgeleme, Çinideki Bozulmaların Tespiti, Restorasyon Yöntem ve Tekniği, Restorasyonda Kullanılacak Malzeme seçimi" gibi konularda tarihi yapılarda çini restorasyonu sorunları tartışılarak çözüm önerileri sunulacaktır.

**Anahtar kelimeler:** Çini Restorasyonu, Çini Sanatı, Tarihi Yapılarda Çini

**Abstract**

**AN ASSESSMENT ON THE PROBLEMS OF CERAMIC RESTORATION IN HISTORICAL BUILDINGS**

The restoration of ceramic, which have been used for centuries as decorative elements in historical buildings, should be evaluated as an integral part of the architectural structure. The supporting system of the architectural structure on which the ceramic are placed should be considered a kind of guarantee for the preservation of the ceramic. The ceramic decorations are directly affected not only by the degradation processes inherent to the ceramic themselves but also by the damages to the architectural structure and the risks associated with other factors that the structure may encounter. Therefore, restoration strategies aimed at minimizing the degradation processes of ceramic in historical buildings should be developed in conjunction with the overall structure.

In today's restoration efforts involving ceramic as decorative elements in historical buildings, various problems arise due to insufficient presence of experts well-versed in the artistic and technical production processes of ceramic. In our research, issues concerning the restoration challenges of ceramic decoration in historical buildings will be discussed under subjects such as 'Archive/Documentation,' 'Identification of Ceramic Deterioration,' 'Restoration Methods and Techniques,' and 'Selection of Restoration Materials,' and solutions will be proposed accordingly."

**Keywords:** Ceramic Restoration, Ceramic Art, Ceramic in Historical Buildings

## GİRİŞ

Tarihi yapılarda zaman içerisinde çevre şartlarından, deprem, sel gibi doğal afetlerden veya vandalizm gibi sebeplerden dolayı oluşan bozulmaların giderilmesi amacıyla restorasyon çalışmaları gerçekleştirilmektedir. Restorasyon çalışmaları kapsamındaki uygulamalarda; söz konusu yapıların tarihi ve belgesel kimliklerinin muhafaza edilmesi, mimari ve statik açıdan uyumun gözetilmesi, tarihi yapı üzerindeki süsleme unsurları ile birlikte değerlendirilerek gelecek nesillere aktarılması amaçlanmalıdır.

Yüzyıllardır Anadolu'daki tarihi yapılarının iç ve dış cephelerinde süsleme ve dolayısıyla da mekân etkisi yaratma amacıyla kullanılan malzemelerin başında çiniler gelmektedir. Çiniler sahip oldukları yüksek aşınma direnci ve mukavemetleri sayesinde yüzyıllar boyunca ayakta kalabilmişlerdir.[1] Üzerinde bulunduğu tarihi yapıya güçlü bir anlam katan çinilerin restorasyonu, mimari yapı ile bir bütün olarak değerlendirilmelidir. Çinilerin üzerinde bulunduğu mimari yapının taşıyıcı sistemi, çinilerin korunmasının bir nevi teminatı olarak ele alınmalıdır. Zira, çini süslemeler kendi bünyelerinden kaynaklanan bozulma süreçleri yanı sıra mimari yapının hasarlarından ve yapının karşılaşacağı diğer bozulma nedenlerine bağlı risklerden doğrudan etkilenmektedirler. Bu sebeple, tarihi yapılardaki çinilerin bozulma süreçlerini en az seviyeye indirmeyi amaçlayan restorasyon stratejileri, yapı ile birlikte ele alınarak geliştirilmeli, çinilerin tarihsel dokusu yanı sıra kültürel ve sanatsal değeri ile teknik özelliklerinin birlikte değerlendirilmesi gerekmektedir. Bu anlamda, tarihsel ve belgesel öneme sahip çinilerin gelecek nesillere aktarılabilmesi için yapılacak uygulamaların, çinilerin özgün niteliğine zarar verecek nitelikte olmaması göz önüne alınmalıdır.

## YÖNTEM

Bu çalışma kapsamında, tarihi yapılardaki çinilerin restorasyon sorunları, İstanbul'daki Rüstem Paşa Cami ve Sultan Ahmet Cami gibi önemli tarihi yapılarda yürütmekte olduğumuz Bilim Kurulu Üyeliği süresince karşılaştığımız sorunlar, yerinde gözlem ve uygulama çalışmalarından elde edilen deneyimler ve veriler ışığında ele alınmıştır. Deneyimlerimiz doğrultusunda; günümüzde tarihi bir yapıda süsleme unsuru olarak yer alan çinilerin restorasyon çalışmalarında karşılaşılan sorunların çoğunlukla, çininin sanatsal ve teknik üretim süreçlerine hakim uzmanların restorasyon çalışmalarında yeterince yer almaması nedeniyle yaşandığını söyleyebiliriz. Çalışma konumuzda temel sorun olarak uzman eleman yetersizliğine vurgu yapmakla birlikte, çini restorasyonu strateji ve yöntemlerinde yasal düzenlemelerin eksikliği nedeniyle yöntem birliği olmayışına da değinilmiştir.

## 1. TARİHİ YAPILARDA ÇİNİ RESTORASYONU

İnsanoğlu tarih boyunca kendinden önceki kuşaklara ait estetik ve tarihsel niteliklere sahip ürünleri evrensel bir miras olarak kabul edip, onları koruma onarım yoluyla gelecek kuşaklara aktarma isteği duymuştur. Ancak bu isteğin yoğunlaşması ve bu konuda bilimsel girişimlerin uluslararası düzeyde gerçekleştirilmesinin bilincine ise daha geç varılmıştır. Sürekli ilerleyen ve gelişen çağdaş yaşam gereği, bilim ve teknolojinin ilerlemesiyle restorasyon olgusu da ulusal ve uluslararası düzeyde bilimsel yaklaşım ve gelişmelerle belirlenen ilke, yöntem ve önlemlerle ancak yürütülebilmektedir.

[1] Murat Bayazıt, İskender Işık, "*Mimaride Kullanılan Çinilerin Bozunma ve Aşınma Davranışları",* Afyon Kocatepe Üniversitesi Fen ve Mühendislik Bilimleri Dergisi, 2014, s.153.

Anadolu'da tarihi yapılardaki çinilerin korunması ve onarılmasına ise Osmanlı Döneminde de önem verildiğini görmekteyiz. Korumaya yönelik çalışmalar özellikle saraylarda, artık kullanılmayan çinilerin titizlikle toplanması veya cami minarelerindeki düşmek üzere olan çinilerin çiviyle tutturulması gibi yapılmıştır. Hiçbir zaman bu çiniler atılıp yok edilmemiştir. Onarıma yönelik çalışmalar ise daha çok depremler sonucu bir zorunluluk olarak ortaya çıkmıştır. Bu çalışmalar, ya onarım tarihinde imal edilen çinilerin ya da tıpkı benzerlerinin imal edilerek, onarım gerektiren yerlerde kullanılmasıyla gerçekleştirilmiştir.[2]

Türkiye'de özellikle 2005 yılından önceki süreçte koruma onarım çalışmaları tamamlanmış yapılar incelendiğinde, birçoğunda koruma kültürü ile bağdaşmayan uygulamaların yapıldığı görülür. Bu uygulamalarda mimariden ayrı düşünülemeyecek olan çini gibi sanatsal unsurların göz ardı edildiği, sadece taşıyıcı unsurların dikkate alındığı müdahale teknikleri benimsenmiştir. Oysa, tarihi bir yapı; taşıyıcı sistemi, sıvası, boyası, kalem işi, çinisi, ahşabı, kündekarisi, malakarisi, örtü sistemi, çevresi gibi birçok özelliği ile bir bütündür ve bir bütün olarak ele alınmalı ve değerlendirilmeli, koruma onarım yaklaşımları da buna göre belirlenmelidir.

Türkiye'deki restorasyona yönelik mevcut yasa ve yönetmelikler incelendiğinde gerek bütün tarihi eserleri kapsayan yasa ve yönetmelikler olsun, gerekse vakıf eserlerini kapsayan yasa ve yönetmelikler olsun, doğrudan mimari yapılardaki çinilerin ya da diğer sanat unsurlarının koruma-onarım çalışmaları ile ilgili detaylı bilgiye rastlanamamıştır. Yasa ve yönetmeliklerde koruma-onarım çalışmalarında uygulanacak yöntem ve teknikler yapı ölçeğinde verilmiştir. Örneğin bir yapının rölöve, restitüsyon ve restorasyon projelerinin hazırlanmasında takip edilecek yol yasalarla karara bağlanırken, mimarinin projelendirilmesi üzerinden gidilmiş, çinilerin nasıl projelendirileceği hakkında ayrıntılı bilgi verilmemiştir. Fakat mimarinin projelendirilmesinde uyulacak esasları karara bağlayan yasa ve yönetmelikler, çinilerin projelendirilmesi için de geçerlidir. Her ne kadar bu yasa ve yönetmeliklerde proje hazırlanması ve diğer hususlar anlatılırken, çinilerin projelerinin hazırlanmasına ve diğer işlemlerine ilişkin düzenlemeye yer verilmemiş olsa da çiniler mimariden ayrı düşünülemeyeceği için yapının genelini ilgilendiren yasa ve yönetmelikler çinileri de ilgilendirir.[3]

### 1.1. Çini Restorasyonunda Belgeleme Aşamasındaki Sorunlar

Tarihi yapıların günümüzdeki restorasyon çalışmalarına, ilgili tüzük ve yönetmelikler doğrultusunda önce eserin durumuna ve özelliğine göre ana prensip kararları alınarak başlanır. Mimari yapının bulunduğu ilin ilgili Kültür ve Tabiat Varlıklarını Koruma Bölge Kurulu'nun kararı ile yapıya ait, varsa dış avlu dahil tüm duvarlarına ilişkin rölöve detayları, hasar tespit (analitik rölöve), restitüsyon (Görsel 1) restorasyon projesi (müdahale projesi) ve detayları onaylanmış ve yine aynı Koruma Kurulu kararı ile oluşturulan Uzmanlar Kurulu ve Vakıflar Bölge Müdürlüğü kontrolünde çalışmalar devam eder.[4] Bu süreçte, arşiv ve kaynak taraması yapılarak yapının ve yapıda bulunan çinilerin tarihi, teknik ve sanatsal özellikleri, daha

[2] Filiz Yenişehirlioğlu, "*Osmanlı Dönemi Yapılarında Bulunan Çini Kaplamalar ve Restorasyon Sorunları",* Rölöve ve Restorasyon Dergisi, (I. Restorasyon Semineri Özel Sayısı), 4. Sayı, Ankara, Vakıflar Gn. Md. Yay. 1982, s.44.

[3] Muhammet Bilgen, Bazı Tarihi Yapılar Örneğinde Türkiye'de Sıva Üstü Kalem İşlerinin Korunması (Sorunlar- Çözüm Önerileri), Yayınlanmamış Sanatta Yeterlik Tezi, Dokuz Eylül Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü, İzmir, s.60.

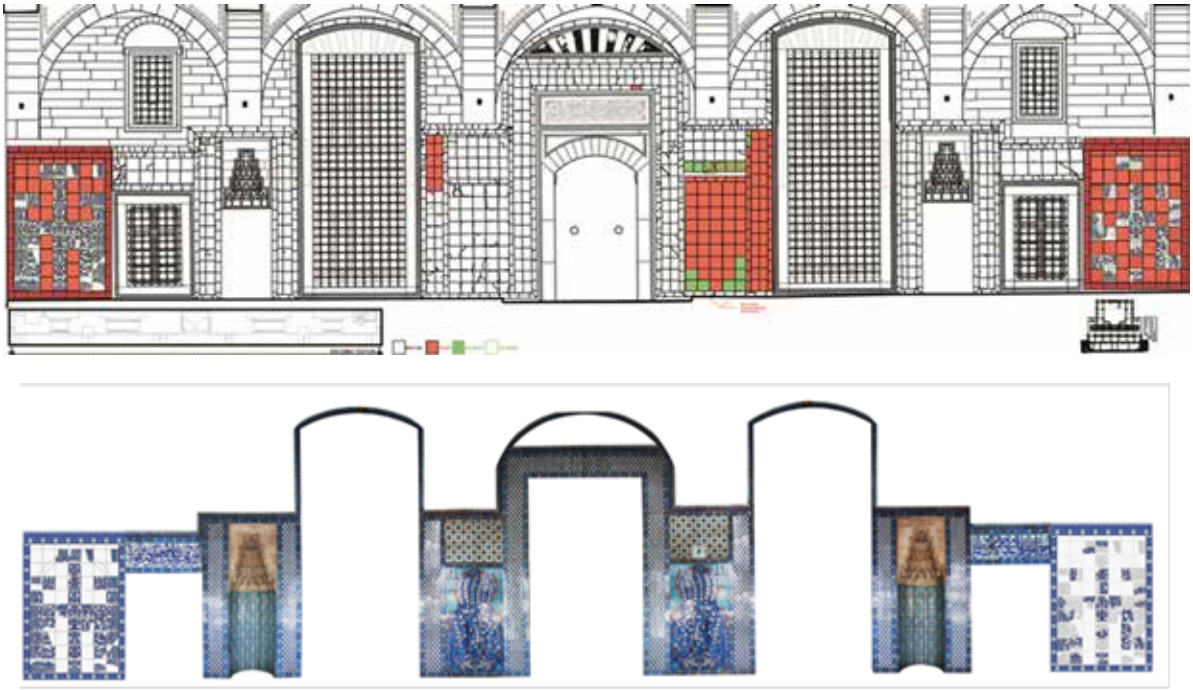
[4] Prof. Dr. Ahmet ERSEN, Nilgün OLGUN, Seden SAVAŞ AKBULUT, Buşra ŞENYURT YILDIRIM, "*Süleymaniye Camii 2007–2010 Yılları Restorasyonu ve Restorasyon Kararları"* Vakıf Restorasyon Yıllığı, Yıl:2011, Sayı:3, s.9.

önce restorasyon geçirip geçirmediği gibi konular iyice araştırılmalıdır. Bununla birlikte yerinde gözlem (Görsel 2) ile çinilerin mevcut durum tespiti yapılıp çinilerdeki bozulmalar ve bozulma nedenleri tespit edilmeli, bozulma nedenlerine ve durumlarına bağlı olarak çinilere uygulanacak restorasyon yöntem ve tekniği belirlenmelidir. Ekip çalışması ile gerçekleştirilen bu çalışmalarda genellikle çini uzmanı olmadığı görülmektedir. Çini uzmanlarının restorasyon çalışmalarında yer almaması özellikle çininin bozulma nedenlerinin ve buna bağlı olarak çinide oluşan hasarların tespitinin yanlış değerlendirilmesine neden olmaktadır. Örneğin çinide oluşan hasarların "*üretim aşamasından gelen hatalara bağlı bir bozulma nedeni*"[5] mi yoksa dış etkenlerden kaynaklanan bir hasar mı olduğunun doğru teşhis edilmesi gerekir. Bu teşhisi ancak çininin sanatsal ve teknik üretim süreçlerine hakim bir uzman yapabilir. Zira, Türk Çini Sanatı'nda tarihsel gelişimi içerisinde her dönem farklı üretim teknikleri uygulanmıştır.

Bozulma nedenlerine bağlı çinideki hasarlar tespit edilerek "analitik rölöve" projesi üzerinde gösterilmeli ve sonrasında restitüsyon ve restorasyon (müdahale paftası) projeleri hazırlanmalıdır. Çinilerin tarihi, teknik ve sanatsal özelliklerine yönelik yapılan arşiv ve kaynak taraması sonucu elde edilen verilerin yer aldığı Sanat Tarihi Raporu ile birlikte bu projeler yapının bulunduğu bölgedeki ilgili kurula sunulmaktadır. Yukarıda bahsettiğimiz gibi Türkiye'deki restorasyona yönelik mevcut yasa ve yönetmeliklerde rölöve restitüsyon ve restorasyon projelendirmelerinde uyulması gereken yöntem ve teknikler yapı ölçeğinde verilmiş, yapı üzerinde bulunan çini, kalemişi, ahşap ve benzeri süsleme unsurlarının nasıl projelendirileceği konusunda ayrıntılı bilgilere yer verilmemiştir. Bu sebeple, tarihi yapılarda bulunan çinilerin restorasyon projelerinin belirli bir sistematik içinde yapılmadığı hatta bazen neredeyse hiç yapılmadığı, sadece hakkediş alabilmek için yetkili firmaların basit çizimler kullandığı görülmektedir. Söz konusu projelendirme safhasında genellikle sadece çinilerdeki bozulmaların ve yapılacak müdahalelerin lejantlarla belirtildiği görülmektedir.

Oysa mimari yapılarda bulunan duvar çinileri her ne kadar sıva ile yapının duvarlarına sabitlenmiş olsalar da zaman içerisinde uğradıkları fiziksel erozyon sebebi ile (depremler, sıva bozulması vb nedenlerle) sık sık yerinden düşme ve kaybolma riskine maruz kalmaktadırlar. Çiniler sahip oldukları kültürel ve sanatsal değeri nedeniyle koleksiyonerlerin ve müzayede pazarlarının daima ilgi odağıdır ve bu nedenle eski eser kaçakçılığına maruz kalmaktadır. Bu sebeple çoğu zaman çiniler bu amaçla yerlerinden sökülüp müzayedelerde yüksek değerlerde satılmaktadır. Bu tür sorunların önüne geçilebilmesi için analitik rölöve projelerinde çiniler tek tek numaralandırılmalı, yapı üzerindeki yerleri çok iyi belirtilmeli ve panolardaki desen ve kompozisyon şemaları ayrıntılı olarak verilmelidir. Rölöve projelerinde çinilerin tam karşıdan çekilmiş, iyi kalitede fotoğrafları da yer almalıdır (Görsel 2). Projelendirme aşamasında çinilerin kırık parçalar dahil sayısının belirlenmesi sayesinde en azından bundan sonraki süreçte tek bir çini parçası kaybolsa hesabının sorulmasını sağlayacaktır.

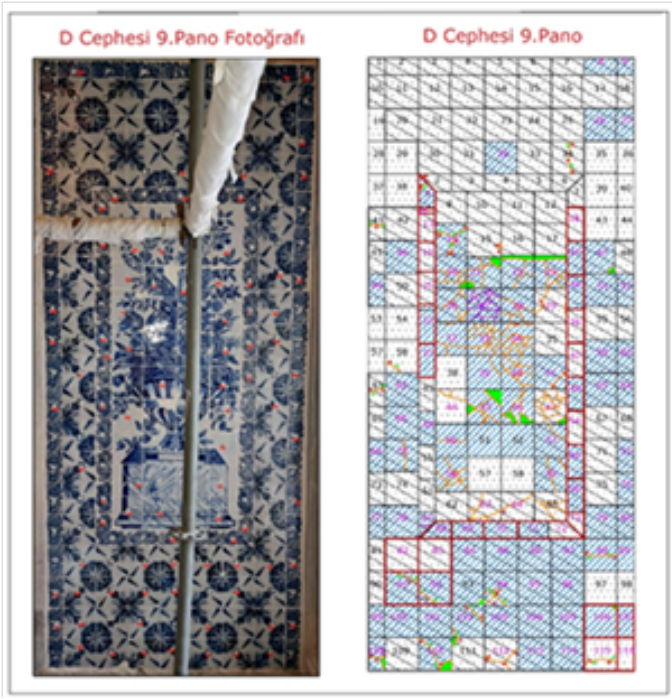
[5] Çinide Üretimden Gelen Bozulma Nedenleri hakkında detaylı bilgi için bkz.: A. Sultan Karaoğlu, Hatice Sultan Türbesi Örneğinde Çini Restorasyonu, Dokuz Eylül Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi, Yayınlanmamış Lisans Tezi, İzmir 1992, s.20-23.



**Görsel 1:** Çini – Restitüsyon Proje Örneği
(Rüstem Paşa Cami – Son Cemaat Yeri, İstanbul)



**Görsel 2:** Yerinde Gözlem
(Sultan Ahmet Cami, İstanbul)




**Görsel 3:** Çini – Analitik Proje Örneği
(Koca Ragıp Paşa Kütüphanesi, İstanbul)

1.2. Çini Restorasyonunda Uygulama Aşamasındaki Sorunlar

Tarihi yapı genelinde yüzey ve hacim iskeleleri kurularak, yapıdaki çini, kalemişi gibi süslemelerin rölöveleri alınır. Yapı içerisine iskelelerin kurulup çalışmalara başlamadan önce çini panolarda özellikle düşme tehlikesi olan çinilere zarar görmemesi için *"facing"* (yüzeyden destekleme) uygulamasının yapılması gerekmektedir (Görsel 3). Restorasyon çalışmaları sırasında çinilerin taşıyıcı duvar ile arasında oluşan boşluklardan dolayı taşıyıcıdan ayrılarak düşme riskini ortadan kaldırmak amacıyla çini yüzeyler "*facing*" yöntemi ile koruma altına alınmalıdır. Böylelikle çinilerin güvenliği sağlanmış olacağı için yapıda süren diğer restorasyon uygulamalarından da olumsuz etkilenmeyecek şekilde korunacaklardır. Ancak facing uygulamasının çoğu çini restorasyonu çalışmalarında yapılmadığı görülmektedir.





**Görsel 4:** Facing (Yüzeyden Destekleme) Uygulaması
Sultan Ahmet Cami, İstanbul

Özellikle cami, türbe gibi dini yapıların iç cephe süsleme planlarında genellikle yapının kubbe ve cephe duvarlarının üst kısımlarında kalemişi, alt kısımlarında ise çini süsleme yer almaktadır. Teknik olarak yapı içerisine iskele kurulduktan sonra çalışmalar kubbeden başlayarak yukarıdan aşağıya doğru inecek şekilde devam etmektedir. İskele üzerinde kalemişi süslemelere raspa, temizlik ve benzeri onarım işleri yanı sıra, yapının pencere, taş duvar gibi elemanlarının onarım işleri yapılırken yukarıdan aşağıya inen tüm toz, sıva ve boya atıkları, kullanılan ekipmanın kaza ile aşağıya düşmesi gibi nedenlerle çiniler zarar görebilmektedir. Facing, yani yüzeyden destekleme uygulaması sayesinde çini eserler restorasyon sürecinde korumaya alınmış olacaklardır.

Çinilerin restorasyonu aşamasında analitik rölöve ve restorasyon projesinde tespit edilen bozulmalara yönelik temizlik, dolgu, yapıştırma, yerinde sağlamlaştırma, derz dolgularının tümlenmesi ve eksik çinilerin tamamlanması gibi süreçlerde kullanılacak yöntem ve malzemelerin eserin orijinal dokusunu ve estetik bütünlüğünü bozmayacak nitelikte olmasına dikkat edilmelidir. Bu aşamada kullanılacak herhangi bir yanlış malzeme ya da yanlış müdahale, çinilerde geri dönülemeyecek hatalı uygulamalara neden olacaktır. Bu tür olası risklerin engellenmesinde restorasyon öncesi yöntem ve malzemelerin tespitinden uygulama aşamasında bu yöntem ve malzemelerin doğru kullanımına kadar geçen süreç içerisinde sürekli olarak kontrol edilmelidir.

Yapılarda restorasyon çalışmalarına başlamadan önce yapı içerisinde bulunan taşınabilir değerli eşyalar belgelenerek, restorasyon sonrası tekrar alınmak bir müze ya da ilgili vakıfa teslim edilir. Cami ve benzeri

yapılarda kullanılan mevcut halılar, avizeler, ahşap kapı ve kepenkler, çeşitli dolaplar numaralandırılarak yerlerinden sökülerek ya da kaldırılarak yapı etrafında uygun alanlarda depolanır. Ancak bazı yapılarda uygun depolama alanları oluşturulamadığından yapıya ait bu tür malzemelerin yapının hemen dışında, özellikle çini kaplı dış cephe duvarlarında çinilere yaslanmış bir şekilde muhafaza edilmeye çalışıldığı da görülmektedir. (Görsel 4) Bahsettiğimiz duvarlardaki çinilere facing yapılmadığını, çinili duvar ile malzeme arasına mesafe konulmadan dolap ve benzeri materyalin duvara dayandırıldığını varsaydığımızda koruma amacıyla girişimde bulunduğumuz yapının çinilerine restorasyon sırasında koruma tedbirleri alınmadığı için daha çok zarar verildiği görülmektedir.



**Görsel 5:** Yapı içerisinde hatalı yerleştirme (sol taraf) Yapı içerisinde iskele kurulumu (sağ taraf)

Mimari yapıların tamamlayıcısı olan yapı üzerindeki süsleme programı ile birlikte değerlendirilerek yürütülen restorasyon çalışmalarında, restorasyon öncesinde-sırasında ve sonrasında yapılan her uygulamanın yazılı ve görsel arşivi mimari yapı ve üzerindeki süslemeler için ayrı ayrı oluşturulmaktadır. Ayrıca uygulamalarda kullanılan yöntem, teknik ve malzemeler, karşılaşılan sorunlar, uyulması gereken noktalar, çalışan personelin tanımı ve vasıfları da bu raporlarda detaylı olarak belirtilmektedir. Restorasyon süresince çeşitli disiplinlerden oluşan Bilim Kurulu'nda tüm veriler ve karşılaşılan sorunlar detaylı şekilde görüşülerek kararlar alınır ve tüm bu çalışmalar raporlanarak ilgili Koruma Kurulu'na gönderilir. Bu noktada raporlar bilimsel bir yayına dönüşmediği sürece; restorasyonu yürüten firmanın, Bilim Kurulu üyelerinin ve ilgili Koruma Kurulu'nun arşivlerinde kalması, restorasyon sonrası süreçte etkin bir önleyici koruma politikasının sürdürülebilir olarak uygulanamamasına sebep olmaktadır. Bu

raporlarda yer alan bilgilerin, restorasyon sonrasında eserin korunmasının nasıl yapılacağının bilgisi, yapının bulunduğu yerel yönetimlerle olduğu kadar yapının sahibi ya da sorumlusu ile paylaşılması gerekmektedir. Bir yapının restorasyonu bittikten sonra bozulma süreci bitmeyeceği düşünülürse, koruma yaklaşımının da devam etmesi gerektiği görülecektir.

## SONUÇ VE DEĞERLENDİRME

Tarihi yapılardaki çinilerin restorasyon çalışmalarında karşılaşılan sorunların, çininin sanatsal ve teknik üretim süreçlerine hakim uzmanların restorasyon çalışmalarında yeterince yer almaması nedeniyle yaşandığını söyleyebiliriz. Ülkemizdeki Güzel Sanatlar Fakülteleri bünyesinde dört yıllık eğitim almış Geleneksel Türk Sanatları Bölümleri, Çini ve Çini Onarımı Anasanat Dalı mezunları mutlaka restorasyon çalışmalarında görev alacak düzeyde eğitim almalıdırlar. Uygulama aşamasında çini uzmanı olması yeterli olmayacaktır. Tarihi yapının Bilim Kurulu'nda ve tarihi yapının bulunduğu ilin bağlı bulunduğu "Kültür ve Tabiat Varlıklarını Koruma Bölge Kurulu'nda da aynı bölümlerden lisanüstü eğitim almış çini uzmanları yer almalıdır.

İlgili yasa ve yönetmeliklerde yeni düzenlemeler yapılarak Tarihi yapıların "Restorasyon Bilim Kurulu"nda ve "Kültür ve Tabiat Varlıklarını Koruma Bölge Kurulu'nda" çini uzmanının bulunması zorunlu hale getirilmelidir.

Tarihi yapılardaki çini ve diğer süslemelerin restorasyon çalışmaları öncesinde-sırasında ve sonrasında çinilerin (ve diğer süslemelerin) korunması için sürekliliği olan etkin koruma politikaları geliştirilmelidir. Çini restorasyonu süreçlerinde çinilerin etkin korunması için facing uygulamasının zorunlu hale getirilmesi gerekmektedir.

Çinilerin bulunduğu tarihi yapının restorasyonunda çalışacak en üst düzeyden en alt kademeye kadar tüm personele ve yetkililere en az bir günlük bilgilendirme eğitimi verilerek, personelin restorasyon çalışmaları sırasında çinilerin olumsuz etkilenmemesi konusuna dikkat etmeleri gereken hususlar anlatılmalıdır.

**KAYNAKÇA**

BAYAZİT Murat, İskender IŞIK, "*Mimaride Kullanılan Çinilerin Bozunma ve Aşınma Davranışları"*, **Afyon Kocatepe Üniversitesi Fen ve Mühendislik Bilimleri Dergisi**, 14/2014, s.153-158

BİLGEN Muhammet, **Bazı Tarihi Yapılar Örneğinde Türkiye'de Sıva Üstü Kalem İşlerinin Korunması (Sorunlar- Çözüm Önerileri)**, İzmir, (Yayınlanmamış Sanatta Yeterlik Tezi)

ERSEN Ahmet, Nilgün OLGUN, Seden SAVAŞ AKBULUT, Buşra ŞENYURT YILDIRIM, "*Süleymaniye Camii 2007–2010 Yılları Restorasyonu ve Restorasyon Kararları"* **Vakıf Restorasyon Yıllığı**, Yıl:2011, Sayı:3, s.8-27

KARAOĞLU A. Sultan, **Hatice Sultan Türbesi Örneğinde Çini Restorasyonu**, İzmir 1992, (Yayınlanmamış Lisans Tezi)

YENİŞEHİRLİOĞLU Filiz, "*Osmanlı Dönemi Yapılarında Bulunan Çini Kaplamalar ve Restorasyon Sorunları"*, **Rölöve ve Restorasyon Dergisi**, (I. Restorasyon Semineri Özel Sayısı), 4. Sayı, Ankara, Vakıflar Gn. Md. Yay. 1982, s.43-46

# TRADITIONAL AND MODERN POTTERY ART OF UZBEKISTAN

**Akhmedov Jasurbek ZOKIRJONOVICH**

Head of department "Museumology" National Institute of Fine art and design named after Kamoliddin Bekhzod. Doctor of Philosophy in Historical Sciences (PhD), docent.

## Abstract

The ceramics of Uzbekistan is rich and varied. Historically, several schools of pottery have developed here, each of which is original and unique in its own way. Over the course of centuries, the centers of craft were clearly defined and became famous: Samarkand, Gijduvan, Rishtan, Shakhrisabz, Tashkent, Khorezm. Recently, the works of masters from Denau, Gurumsaray and Karakalpakstan have attracted attention.

Each ceramic center also has its own unique ornamental style. Their products are so original that even a layman, having once compared the products, will never confuse any of the schools.

Rishtan is one of the most famous and ancient centers of glazed ceramics in Uzbekistan. At the end of the nineteenth century and at the very beginning of the twentieth century, potters made up almost the entire population. All pottery centers of the Fergana Valley have been influenced by Rishtan ceramics since ancient times. This can be explained by the presence in this area of a special type of pottery clay, suitable for making all kinds of products. Delightful reddish-yellow clay lies almost throughout the entire territory of Rishtan at a depth of 1-1.5 m. The excellent quality of the clay allows local craftsmen to be involved in its production without mixing it with other types of soil, which is the difference from potters in other regions of Uzbekistan.

The ceramics of Gijduvan, a regional center near Bukhara, are distinguished by their striking originality of color and ornamental decor. The origins of pottery here go back centuries, but the earliest surviving examples of Gijduvan ceramics date back only to the 18th century. For centuries, Gijduvan supplied almost the entire Bukhara region with ceramics; masters from Shakhrisabz and Samarkand, Khiva and Urgench came here to study pottery.

## INTRODUCTION

It is known that pottery is one of the oldest crafts in human history. In the past, household items were made by hand from special clay and dried and heated in a fire. According to historical sources, women were engaged in pottery at first, and after the appearance of the pottery wheel, men did this work. Archaeological findings found in various historical places of Central Asia indicate the development of pottery in the region in the 9th-12th centuries (1).

The history of Uzbek pottery and development problems of traditional crafts are studied in the researches of G.A.Puguchenkova, L.I.Rempel, E.V.Rtveladze, A.A.Hakimov, K.B.Akilova, E.Gyul, S.Sh.Alieva and others.

## ANALYSIS AND RESULTS

In the ancient East, the production of fine ceramics and the use of ceramics in architecture were widely developed. The Great Silk Road connecting the East and the West was also of great importance in the development of the ceramic direction of applied art. Since the Middle Ages, pottery has developed widely in almost all regions of Central Asia. Especially in the territory of Uzbekistan, hummocks, jugs and other household items of various sizes found in archaeological excavations testify to the flourishing of pottery.

Representatives of the traditional and non-traditional pottery art, historically formed in Uzbekistan in the 19th century, are interested in the historical layers of the local culture. Craft centers of each oase have been formed in Uzbekistan since ancient times. According to the production method, pottery is divided into two main types, which are glazed and unglazed pottery. At the end of the 8th century - the beginning of the 9th century, glazed pottery was widespread in the cities of Movarounnahr. In the IX-XVIII centuries, this style had artistic perfection and high technological quality.

In the second half of the 17th century - the beginning of the 19th century, local pottery schools with their own bright characteristics appeared in the territory of Uzbekistan. These are:
1. Samarkand-Bukhara school: with centers in Tashkent, Samarkand, Urgut, Bukhara, G'ijduvan, Shahrisabz, Kitab, Kattakorgan, Denov;
2. Fergana school: with Rishton and Gurumsaray centers;
3. Khorezm school: Khanka, Madir village, Kattabog, Chimboy with centers (2).

At present, each center produces flat (bowls, plates), tall, i.e. upwardly oriented (jugs, khums) types of pottery and household items, keeping their local characteristics.

To fully preserve and increase the rich cultural heritage and historical traditions of the peoples of Uzbekistan, to further develop national handicrafts, folk artistic and applied arts, to implement targeted and comprehensive measures for the comprehensive support of citizens engaged in handicraft activities, on this basis, the population, especially young people , in order to ensure the employment of women and low-income families, by the President of the Republic of Uzbekistan dated November 17, 2017 "On measures for the further development of handicrafts and comprehensive support of craftsmen" No. PF-5242 Decree was adopted (3).

To preserve the traditions of pottery, which has been developing as a national value in our country since ancient times, to increase its international prestige, to promote it widely in every family, community, office and organization, to adequately encourage the work of folk masters, to attract a wide range of people, especially young people, to produce high-quality pottery products. In order to create favorable conditions for domestic and foreign markets, the Decision of the President of the Republic of Uzbekistan dated March 23, 2021 "On Measures for Rapid Development and Support of Pottery" No. PQ-5033 was adopted (4).

On August 23, 2021, in order to preserve, restore and develop pottery traditions that have been developing since ancient times in our country, to promote them internationally, to expand the production of pottery products and increase their export, to provide comprehensive support to master

potters, and to improve the activities of master-apprentice schools Decision PQ-5229 of the President of the Republic of Uzbekistan "On holding the International Pottery Forum and exhibition-trade of pottery products" was adopted (5). According to the decision, starting from 2022, every two years, the International Pottery Forum and exhibition-trade of pottery products, as well as an international scientific-practical conference on the topic "Preservation of traditional pottery and its development: problems and solutions" will be organized as part of it.

Ceramic objects of the Middle Ages can be found in Chust and Dalvarzin monuments of the Fergana Valley (6). Rishton district, located along the route of the ancient Silk Road, has always been famous for its pottery and was the center of its production in Central Asia. Traditional Rishton patterns give a unique and unique look to simple items. Alkaline and a combination of charming blue-white-green colors are used for patterns. National pottery traditions are passed down from generation to generation and continue to develop rapidly. The fact that the International Pottery Center was opened in Rishton district is proof of our opinion. In connection with this important event, the book-album "Pottery of Rishton" was prepared by the "Cultural heritage of Uzbekistan in world collections" project. His presentation took place within the cultural heritage week and the V International Congress "Cultural heritage of Uzbekistan - the foundation of a new renaissance".

The center, which includes a museum and exhibition galleries, is located on an area of 1.1 hectares and includes 20 separate complexes (7). Today, pottery products are exported to countries such as the United Arab Emirates, the Czech Republic, Turkey, Russia, Azerbaijan, Kazakhstan, Kyrgyzstan, and Tajikistan.

The local artistic features of Rishton pottery are often characterized by the decorative patterns of the products. The repertoire of his decorative complex was distinguished from other pottery schools by the richness of colors and patterns. Also, all the pattern systems used in practical art are expressed in Rishton pottery. Decorative patterns in Rishton pottery consist of geometrical and plant-like, symbolic signs, object images, zoomorphic and anthropomorphic themes. At the same time, images of specific objects are depicted, ranging from teapots, jugs, musical instruments to weapons and knives.
During his visit to the International Pottery Center, the President of the Republic of Uzbekistan visited the workshop of the People's Master of Uzbekistan Alisher Nazirov. He looked at the ceramics exhibited (8). Nazirov Alisher, a member of the "Hunarmand" association in the field of folk crafts made of porcelain, earthenware and ceramics, is one of the well-known masters who have made a great contribution to the development of national and traditional pottery. For the first time in the republic, Rishton uses the style of decorating traditional artistic ceramics with the principles of form in his work. So far, more than 10,000 author's works have been created by the craftsman. At the same time, "Alkaline Secret", which is one of the forgotten art directions, is improving the basics of its widespread use in the present era.

A.Nazirov's works are always exhibited in a number of art exhibitions held abroad and in our Republic, and are considered worthy of high places. The patterns decorated with blue-turquoise colors are reflected in his works such as "Chor Gul", "Pomegranate", "Parizog", "Sitora" combined with the method of porcelain. On his initiative, in 1997, a museum was established in the apartment where he lives, and an art workshop was created. and in the direction of traditional pottery, he creates his works

in the style of painting with a brush.

Alisher Nazirov has a worthy place among the master potters of the Republic in the work of carefully preserving the great and ancient history of our nation and rare copies of folk art from generation to generation. Also, unique products such as "Sarshuyak", "Guldon", "Mevadon", "Dastshu", "Shokosa", "Dugusha", "Murgoba" created on the basis of national crafts play an important role in the creative process of the master (9).

A delegation of well-known potters from Rishton visited Italy on November 24-30, 2021, visited the cities of Deruta and Gualdo-Tadino, famous for their ancient traditions in the field of Italian pottery, and signed a Memorandum of Understanding.
Deruta is a large city in the Umbria region, located in the center of Italy. It is world-famous for its ceramics and mosaic art, and holds an important place in the history of Italian national ceramic traditions. In the 16th century, the famous "Rafael" plates were produced here. One of the oldest museums in Italy is located in the city - Museum of Ceramic Art. It has more than 5 thousand exhibits of different periods and styles (10).

Also, the delegation visited the local workshops and the pottery museum in order to get acquainted with the working methods of Deruta potters and the tools used by them. Preliminary agreements were reached between Rishton and Deruta potters to establish a regular exchange of experience and cooperation in the organization of trade in Rishton ceramics and ceramics.

## CONCLUSION

Today, representatives of the Rishton pottery school, such as Alisher Nazirov, Sharofiddin Yusupov, Muzaffar Saidov, Gofurjon Bobojanov, Ganijon Eliboev, Ismailjon Komilov, Bakhtior Nzirov, No'monjon Dehkanov, Husanboy Esonov, Ikram Qambarov, Hayotjon Rahimov, Bunyod Yunusov, Ravshan Tajiddinov, Tahirjon Haydarov, are representatives of the national craftsmanship. They continue their traditions and introduce their culture to the world. They participate in many prestigious exhibitions and festivals held in our country and abroad and are recognized by art lovers. The works of art created by them are located in many museums of the world.

In short, today in our country the art of ceramic art is supported in every way and favorable conditions are created for its further development.

**LITERATURE**

1. Булатов С. Ўзбек халқ амалий безак санъати. Тошкент, 1991. 286 бет.

2. Алиева С. IX-XXI аср боши Ўзбекистон сирланган кулолчилиги ривожланишининг асосий босқичлари ва бадиий хусусиятлари. Санъатшунослик фанлари доктори (DSc) диссертацияси автореферати. Тошкент, 2018. 21 бет.

3. https://lex.uz/docs/3416134

4. https://lex.uz/docs/5339469

5. https://lex.uz/docs/5596093

6. Рахимов Р.А. Керамика ва оловбардош материаллар. Тошкент, 2008. 46 бет.

7. Ахмедов Ж. Фарғона водийсида миллий хунармандчилик анъаналари (Риштон кулолчилик мактаби мисолида) // "Қўқон хонлигининг туркий халқлар давлатчилигининг шаклланиши ва маданий меросида тутган ўрни" халқаро илмий-амалий конференция. Қўқон, 2022. 214-218 бет.

8. https://xs.uz/uzkr/post/bu-idishlarda-mehnat-bilan-yurak-bilan-birga-tarikh-ham-bor-prezident-rishtondagi-kulolchilik-markazini-kozdan-kechirdi

9. Ахмедов Ж. Ўзбекистонда кулолчилик санъати анъаналари // "Ўзбекистон замонавий санъатида ижодий жараёнлар: назария, амалиёт, тажриба" республика илмий-амалий конференция. Тошкент, 2022. 256-261 бет.

10. Ахмедов Ж. Ўзбекистонда миллий кулолчилик анъаналари (Риштон кулолчилик мактаби мисолида) // ЎзМУ Хабарлари. 2022.

# ÜLKE TANITIMINA KATKISI BAĞLAMINDA KÜLTÜREL MOTİFLERİNİN TASARIMINLARDA KULLANIMI

**Doç. Dr Atilla Cengiz KILIÇ**

Dokuz Eylül Üniversitesi, Güzel Sanatlar Fakültesi, Geleneksel Türk Sanatları,
Çini Tasarımı ve Onarımı Bölümü, İzmir/TÜRKİYE
atilla.kilic@deu.edu.tr, Orcid:0000-0002-5646-4125

## Özet

Kültürel motifler, belirli bir kültüre veya topluluklara ait öğelerdir. Özellikle sanatsal çalışmalarda kültürel motifler sıklıkla kullanılırlar. Bir toplum kimliğini, tarihini, kendi estetiğini, kültürel etkilerle tanıyıp sonraki kuşağa aktarabilir. Toplumun kimliğinin gelecek kuşaklara aktarımında, sanatçılar önemli rol oynarlar. Sanatçılar bu kültürel motifleri sanatsal alanlarda ifade aracı olarak ve ürün tasarımında sıklıkla kullanırken, başka alanlarda (logo, turizm vb.) bir tanıtım öğesi olarak da kullanıldığı görülmektedir. Kültürel motifler, marka logosu için iyi bir tanıtım aracı olabilmektedirler. Tanıtım ve pazarlama alanında, kültürel motiflerin kullanılması, hedef kitleye pozitif etki bırakmasında etkin rol oynayabilmektedir.

Yerel motifler ve semboller birçok alanda kullanılmaktadır. Bir objeye baktığınızda, o ürünün hakkında birçok veri size aktarılır. Bunların başında ise hangi kültürden geldiğini bilgisi görülebilmektedir. Tasarım alanında bu şekilde bir kullanımı, her şeyden önce o bölge veya kültüre olumlu katkısı olacaktır. Tanıtım, üretim kadar önemli bir konuma gelmiştir. Başarı için iyi bir ürün üretmek artık yeterli gelmemektedir. Ancak iyi bir tanıtım ve pazarlama yapabildiği ölçüde başarı sağlanabilmektedir.

Günümüzde sosyal medya ve dijital pazarlamanın yaygın kullanımı ile kültürel motiflerin hikâyelerini anlatmak karşı tarafa bir pozitif etki oluşturmaktadır. Ülke ya da bölge tanıtımı için doğru ve kontrol edilebilir projeler yapılmalıdır. Kontrolsüz tanıtımla oluşabilecek olumsuz algıları düzeltmek çok daha zor olabilmektedir. Anadolu, kültürel motif bakımından oldukça zengin bir kültürdür. Çağdaş tasarımcı veya sanatçıların Anadolu motiflerini kullanmasıyla lokal değerlerin evrensel değerlere ulaşmasına katkı sağlayacağı düşünülmektedir.

**Anahtar kelimeler:** Motif, Logo, Kültür, Tasarım

**Abstract**

## THE USE OF CULTURAL MOTIFS IN DESIGNS IN THE CONTEXT OF THEIR CONTRIBUTION TO COUNTRY PROMOTION

Cultural motifs are elements belonging to a particular culture or communities. Cultural motifs are frequently used especially in artistic works. A society can recognize its identity, history, its own aesthetics, cultural influences and transfer them to the next generation. Artists play an important role in the transfer of a society's identity to future generations. While artists often celebrate these cultural motifs as a means of expression in artistic fields and in product design, it is also seen that they are used as a promotional element in other fields (logo, tourism, etc.). Cultural motifs can be a good promotional tool for a brand logo. In the field of promotion and marketing, the use of cultural motifs can play an effective role in making a positive impact on the target audience.

Local motifs and symbols are used in many areas. When you look at an object, many data about that product is transferred to you. At the beginning of these, information about which culture it comes from can be seen. Such a use in the field of design will first of all contribute positively to that region or culture. Promotion has become as important as production. It is no longer enough to produce a good product for success.

**Keywords:** Motifs, Logo, Cultur, Design

## GİRİŞ

Kültürel kimlik kavramı; o kentin tarihi, mimarisi, müziği, geleneği, göreneği gibi bilimden sanata birçok alanı kapsamaktadır. Kültürel motifler ise uzun bir zaman sürecinde gelişip, değişerek günümüze kadar ulaşmaktadır. Motiflerin, geçmiş değerleri geleceğe taşımak için bir araç olarak kullanıldığını söylemek mümkün olabilir. Aynı zamanda kültürel motifler, bulunduğu toplumun kültürel hafızasını, sosyal ve kültürel yapısının günümüze ulaşmasını sağlaması açısından da önemli bir değer olarak nitelendirilebilir.

Bazı kültürel motiflerin zaman süreci içerisinde sembolleştiğini görmekteyiz. Sembolleşen kültürel motiflerin özel ya da kamu kuruluşlarının, başta logo tasarımlarında kullanılması, ilgili kuruluşların vizyonlarının ve misyonlarının tanıtımı açısından da önem arz eder.

Kurumlarının tanıtımı açısından kültürel motiflerin kullanılması, tasarımcılar için de büyük bir çalışma alanı oluşturmaktadır. Kurumsal kimlik tasarımları, firmaların kendi tanıtımlarının yanında, ülke tanıtımı içinde fayda sağlayabilmektedir. Bir kuruma ait logo, o kurumun ulusal veya uluslararası ortamlarda, varlığını simgesel olarak temsil etmektedir. Kültürel motifleri sadece logo olarak değerlendirmek de eksik bir tanımlama olacaktır.

Bazı sanatçılarımız, sanatsal çalışmalarında kültürel motifleri ifade aracı olarak kullanmaktadırlar. Birçok sanat disiplininde kültürel motiflerin kullanıldığı görülmektedir. Özellikle seramik sanatçıları geçmişten günümüze Anadolu'daki uygarlıkların motiflerini kullanmayı tercih etmişlerdir.[1]

## YÖNTEM

Kültürel Sembol ve Motifler Kullanım Alanları olarak üç grupta incelenmiştir; Önemli bir toplumsal simge olarak, bayrak, farklı kültürel motifler, sanatçıların çalışmalarında kullandıkları kültürel motifler, firmalar genel olarak ülkenin kültürel değerlerini marka ve logolarda kullanmayı iyi bir tanıtım alanı olarak gördükleri için tercih etmektedirler.

### 1. KÜLTÜREL SEMBOL VE MOTİFLER KULLANIM ALANLARI

#### 1.1. Önemli Bir Toplumsal Simge Olarak; Bayrak

Ülkeler sahip olduğu kültürel kimliğin sembolik anlatımında birinci sırada bayrak görselini kullandıklarını söylemek pek abartılı olmaz. Her ne kadar bayraklar ülkeleri sembolize etseler de bu tür tasarımlar kolaycı bir anlayışı temsil ettikleri söylenebilir.[2]

Her ülke genellikle kendi bayrağını ürün ve ülke tanıtımında ilk sıraya koymaktadır. Bayrak en önemli tanıtım aracı olmasıyla beraber karşı tarafa verdiği algıda ürün tanıtımı için oldukça önemlidir. Her zaman, herkese olumlu bir etki vermeyebilir. Dolayısıyla tercih edildiğinde, güven duygusunun yüksek olması ürün tanıtımı için önemli bir avantaj sağlayabilir.

[1] Kıymet Sancar Özyavuz, Kübra Aktepe Özbayrak, Reyhan Midilli Sarı, "Kültürel Kimliğin Sürdürülebilmesinde Bir Araç Olarak Grafik Elemanlar", **SDÜ ART-E Güzel Sanatlar Fakültesi Sanat Dergisi**, **16 (31),** Haziran 2023, s.142.

[2] Yusuf KEŞ- Sedat KURT, "Küresel Düzeyde Kültürel Bir Tanıtım ve Marka Aracı Olarak Turizm Logoları*",* **Medeniyet Sanat, İMÜ Sanat ve Tasarım Fakültesi Dergisi, 1**, İstanbul 2015, s.106.

Firmalar, ülkelerinin bayraklarını veya bayrak renklerini logolarında sıklıkla kullanmayı tercih etmektedirler. Birkaç örnek verecek olursak; Türk Hava Yolları, 1959 yılında düzenlenen yarışmada Mesut Manioğlu'nun tasarladığı yaban kazından ilham aldığı yenilikçi, orijinal ve uzun yol uçmayı hedefleyen firma hedefiyle uyumlu, ayrıca aynı logo farklı açıdan bakıldığında THY harflerini, Türk bayrağı renkleri ile bütünleyen başarılı bir tasarım olarak kabul edilmelidir.[3]



**Görsel 1:** https://seeklogo.com/vector-logo/366078/turkish-airlines

IKEA; İsveç menşeili bir firma olan ülkemizde de satış yapmakta olan mobilya ve ev dekorasyonu alanında hizmet veren IKEA, firma logosunda ülke bayrağının renklerini kullanmaktadır.[4]




**Görsel 2:** https://www.webtekno.com/dunyaca-unlu-markalar-ve-logolarindaki-renkler-h122533.html

Ferrari, 1946 yılında Enzo Ferrari tarafından kurulan firma, logosunda efsane savaş pilotu Kont Enrico Barracca'nın atına yer verirken, sarı arka plan firmanın kurulduğu şehir olan Modena şehrinin renklerini ve logonun üst kısmında ise İtalya bayrağının renklerini de tasarımında kullanmıştır.[5]

[3] "Türk Haber Logosunun Hikayesi'', (https://www.ensonhaber.com/seyahat/turk-hava-yollari-logosunun-hikayesi),15.08.2023.
[4] Yavuz Halil Hasan, "İkea'sından Ferrarisine",https://www.webtekno.com/dunyaca-unlu-markalar-ve-logolarindaki-renkler-h122533.html ,23.07.2023
[5] Yavuz Halil Hasan, "İkea'sından Ferrarisine" https://www.webtekno.com/dunyaca-unlu-markalar-ve-logolarindaki-renkler-h122533.html ,23.07.2023



**Görsel 3:** https://www.webtekno.com/dunyaca-unlu-markalar-ve-logolarindaki-renkler-h122533.html

BMW, yine bir başka otomobil firması, logosunda kurulduğu şehir olan Bavyera'nın mavi beyaz renklerini tercih etmiştir ayrıca da geçmişte havacılıkla bağları bulunan firmanın logodaki dört parçaya ayrılmış mavi beyaz kısmı dönen pervaneyi simgelediği düşünülüyor. Bu da gösteriyor ki bazen firmalar logolarında lokal eyalet renklerini de kullanmaktadırlar.[6]




**Görsel 4:** https://en.m.wikipedia.org/wiki/File:BMW.svg

Neutrogena, Soğuk ve sert ikliminden dolayı İskandinav ülkeli insanların ciltlerinin sağlığını koruyabilmek için ihtiyaçtan geliştirdikleri koruyucu krem tüm dünyada bilinirliğini kanıtlamış bir üründür. Bu firma da logo tasarımında ülkenin güvenilir bir ülke olmasından dolayı bayrak renklerini tercih etmiştir.[7]




**Görsel 5:** https://onedio.com/haber/soguk-ve-sert-iklime-ragmen-bebeksi-ciltleriyle-kiskandiran-iskandinav-kadinlarindan-13-guzellik-sirri-803933

[6] https://en.m.wikipedia.org/wiki/File:BMW.svg,25.08.2023
[7] Golightly Holly, "Soğuk ve Sert İklime Rağmen Bebeksi Ciltleri Kıskandıran İskandinav Ülkeleri kadınlarından 13 Güzellik sırrı" https://onedio.com/haber/soguk-ve-sert-iklime-ragmen-bebeksi-ciltleriyle-kiskandiran-iskandinav-kadinlarindan-13-guzellik-sirri-803933. 27.07.2023

1.2. Farklı Kültürel Motifler

Ünlü Japon kapısı, ogo olarak sıklıkla kullanılan bir kültürel üründür. Bu logoyu bir ürünün üzerinde gördüğümüzde Japon menşeili bir ürün olduğunu tahmin etmek zor olmamaktadır.




**Görsel 6:** https://depositphotos.com/tr/vector/japanese-ancient-tori-gate-logo-design-japanese-heritage-culture-history-616152236.html

Çin'de hayali yaratık olarak görülen dragon motifi sıklıkla kullanılan bir logo örneğidir. Yine Çin'le özdeşleşen panda bir yemek şirketinin logosu olarak kullanıldığı görülmektedir.



**Görsel 7:** https://logowik.com/dragon-logo-vector-39364.html




**Görsel 8:** https://www.zarla.com/tr/rehberler/%C3%A7in-restoran%C4%B1-logolar%C4%B1

Ülkemiz uzun yıllar ülke tanıtımında laleyi logosuna taşımıştır.

**Görsel 9:** https://www.dunya.com/sektorler/turizm/turkiyenin-lale-figurlu-tanitim-logosu-degisiyor-haberi-433645

Kültür ve Turizm Bakanlığımız logosunda geleneksel Türk motiflerini kullanmıştır.

**Görsel 10:** https://www.ktb.gov.tr/

Dünyaca ünlü firmalardan Apple, Âdem ve Havva hikâyesinden esinlenerek logosunda ısırılmış elmayı kullanmıştır.

**Görsel 11:** https://www.bidolubaski.com/blog/dunyaca-unlu-markalarin-logolarinin-hikayelerini-biliyor-musunuz

Ülkemizin çok bilinen firmalarından Eti, Anadolu'nun en eski uygarlıklarından Hitit güneşini logosuna taşımıştır.

**Görsel 12:** https://en.wikipedia.org/wiki/Eti_%28company%29

Bazen yerli firma olmasına rağmen yabancı bir firma algısı oluşturmak için firmalar yabancı isim olarak logo kullanmayı tercih etmektedirler.

MADAME
COCO

**Görsel 13:** https://www.facebook.com/MadameCocoTurkiye/

1.3. Sanatçıların Çalışmalarında Kullandıkları Kültürel Motifler

Kültürel motiflerden yola çıkarak sanat eserlerini oluşturan birçok sanatçımız olduğunu söyleyebiliriz. Ünlü ressamlardan bazıları; Turgut ZAİM, Cemal TOLLU, Nurullah BERK, Erol AKYAVAŞ, Nuri İYEM, Fikret OTYAM, Süleyman Saim TEKCAN, Rauf TUNCER, Mehmet BAŞBUĞ'dur. Bu çalışmada, seramikte kültürel motifleri kullanan bazı sanatçılardan örnekler vereceğiz.

1.3.1. Bedri Rahmi Eyüpoğlu

Eserlerinde Anadolu halk kültürünün etkilerini taşıyan bir sanatçıdır. Özellikle el baskı yazmacılık, gravür, seramik, heykel, vitray, mozaik, hat, serigrafi, litografi gibi birçok formlarda eserler üretmiştir. Geleneksel süsleme ve halk el sanatlarında seçtiği motifleri yapıtlarında Batı'nın teknikleriyle birleştirerek kullandığı görülmektedir. Üretimlerinde sadece Anadolu halk sanatlarıyla sınırlı kalmamış, dünyanın farklı coğrafyalarındaki ilkel sanatlardan ve halk sanatlarından da faydalanmıştır. [8]



**Görsel 14:** http://rahmieyuboglu.com/bedri-rahmi-eyuboglu/sanatci-kisiligi/seramik-ustasi



**Görsel 15:** http://rahmieyuboglu.com/bedri-rahmi-eyuboglu/sanatci-kisiligi/seramik-ustasi

[8] Nezih Yemenicioğlu , Ezgi ve Tuba Korkmaz. "Bedri Rahmi Eyüboğlu ve Resim Yüzeyi Olarak Seramik Malzeme", **Ulakbilge Sosyal Bilinler Dergisi, 42**, Kasım 2019, s. 860.

### 1.3.2. Sadi Diren

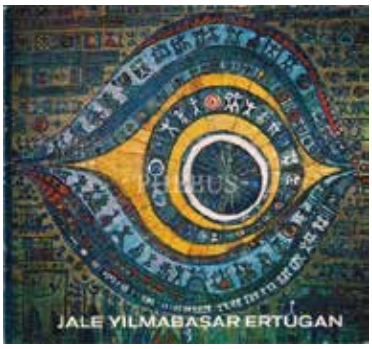
Sadi Diren kültürel motiflere bakışını kendi sözleri ile şu şekilde tanımlamıştır, "Geleneksel Türk seramiğine çok bağlıyım. Bütün Anadolu bu iş için baştan aşağı köprüdür. Çeşitli medeniyetlerin geçtiği bir köprü. O bakımdan zaten bir başlangıç noktası vardır. Herhangi bir şey, bir konu, orada konunun her türlüsü var. İdoller, mitler, semboller; her şey var. Bu, ben onları yaparaktan yol tuttum demek değil tabii. Onlardan esinlendim ve güncele taşıdım. O motifleri, o idol ve mitleri seramiğimde kullandım. Taklit olarak değil, bir figür ve simge olarak kullandım. Yıllarca böyle devam etti. Bu bir yol oldu. Birçok insan benden esinlendi.[9]



**Görsel 16:** https://m.facebook.com/IstanbulArtNews/posts/5042938472415027/

### 1.3.3. Jale Yılmabaşar

Büyük seramik duvar panolarıyla bilinir. Aynı zamanda iyi bir ressam olan sanatçı Anadolu kültürünün kendisine sunduğu sembollerden nazar boncuğu, göz, Hitit dönemi figürleri, kuş ve horoz imgelerini sıkça kullanmış bir sanatçı, Çatalhöyükleri ile tanınmıştır. Anadolu Yörük kadınlarını eserlerinde kullanmıştır. 1985'te Fatih köprüsünün yapımı nedeniyle atölye olarak kullandığı evi yıkılınca resim yapmaya yönelmiştir.




**Görsel 17:** https://phebusmuzayede.com/61912-seramik-sanatcisi-jale-yilmabasar-ertugan-dan-ithafli-ve-imzali-brosur-24x22-cm.html

[9] "Vikipedi, özgür ansiklopedi", https://tr.wikipedia.org/wiki/Sadi_Diren 12.08.2023



**Görsel 18:** https://www.nurolsanat.com/jale-yilmabasar-ve-sedef-yilmabasar-resim-sergisi.html[10]

1.3.4. Erdinç Bakla

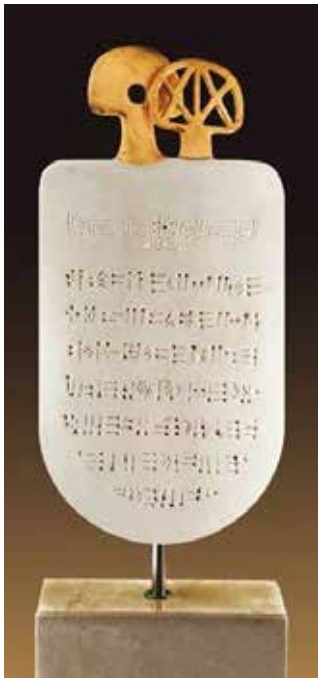
Anadolu Uygarlıklarından yoğun biçimde etkilenmiştir. Özellikle "Hitit Uygarlığı" bu anlamda sanatçı portföyünde önemli bir yer edinmektedir. Hitit rüzgârına kapılmasını eski bir tutku olarak tanımlayan Bakla, öğrencilik yıllarında Hitit Uygarlığında kendi ruhunu bulduğunu fark etmiş ve Hitit Heykellerini günümüz sanat anlayışı, form ve malzemeleriyle yeniden yorumlamıştır. Son dönem üretimlerinde Trioya ve Göbekli Tepeyi çalışmalarında kullanmıştır.[11]



**Görsel 19:** https://www.istanbul.net.tr/etkinlik/foto-galeri/prof-dr-erdinc-bakla-gobeklitepe-ruzgari/3987/15

[10] Mehmet Ali Gökdemir, "Jale Yılmabaşar'ın Eserlerinde Göz ve Horoz İmgelerinin Anadolu kültür ve sembolleri Açısından incelenmesi." **SDÜ ART-E Güzel Sanatlar Fakültesi Sanat Dergisi**,**16(31),**30 Haziran 2023,s.46.

[11] Mutlu Köpüklü, "Hititlerden Etkilenen Öncü Çağdaş Türk Seramik Sanatçıları". **Hitit Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi**,**11(3),** 2018, s.2544.



**Görsel 20:** https://kanalkultur.blogspot.com/2016/02/erdinc-bakla-anadolu-idolleri.html

### 1.3.5. Mehmet Tüzüm Kızılcan

Orta Asya'dan Anadolu'ya Türk sanatı ve seramiklerini araştıran Kızılcan, gelenekselin tüm uygulamalarına, halk sanatlarına hayranlık duyduğunu her fırsatta dile getirir, etkilendiğini belirtir. 1980 sonrasında Kızılcan'ın eserlerinde 'geleneksel' ağırlıklı biçimler, süslemeler, kabartmalar, bezemeler daha da ağırlık kazanır ve kaligrafi, hat, dokuma sanatlarından esinlenilmiş yorumlar dikkat çeker. Osmanlı mezar taşlarından etkilenerek gerçekleştirdiği soyut heykelsi formlar bu konuya iyi bir örnektir.

"Orta Asya'dan Anadolu'ya Türk seramik ustalarının uygulamaları ve Anadolu uygarlıklarının yaşam tecrübeleri sanat kariyerimde bana rehberlik eden, öze döndüren duygular oldu. Geleneksel Türk-Osmanlı seramik sanatı, süsleme sanatı ve bütünüyle içinde kaybolduğum zirve noktası İznik' le her açıdan sanat kariyerimin önemli bölümünü oluşturmaktadır. [12]

[12] Kübra Üzüm, Seramik Sanatçısı Mehmet Tüzüm Kızılcan'ın Eserlerinin Tasarım Açısından İncelenmesi, Konya 2019, s.25. (Yüksek Lisans Tezi).



**Görsel 21:** https://www.seramikturkiye.org/post/60-yillik-1961-2021-ser%C3%BCven-mehmet-t%C3%BCz%C3%BCm-kizilcan-retrospekti-f-sergi-si



**Görsel 22:** https://www.seramikturkiye.org/post/60-yillik-1961-2021-ser%C3%BCven-mehmet-t%C3%BCz%C3%BCm-kizilcan-retrospekti-f-sergi-si

1.3.6. Mustafa Tuncalp

Anadolu Selçuklu Çini Sanatında görmeye alışılan geometrik geçmeler, Rumiler ile Osmanlı Çini Sanatında görülen lale, karanfil ve tuğraları, sanatçı seramik tabaklarında kullanmıştır. Sanatçı çalışmalarında net, yalın bulduğu Selçuklu ve Osmanlı desenlerini kullandığını çoğu demecinde ifade etmiştir. Ayrıca öğrencilik döneminde hocalarının yönlendirmesinden dolayı Anadolu Medeniyetlerinin sanatında büyük etkisi olduğunu belirtmiştir. Mustafa Tunçalp, Selçuklu yıldız motifini farklı bitkisel motiflerle birlikte

stilize ederek eserlerine yansıtmıştır. Renk, kompozisyon ve form birlikteliğiyle yeniden yorumlayan sanatçı, gelenekseli yeniden ele alarak çağdaş çizgisini bugüne büyük bir titizlikle taşımıştır[13]



**Görsel 23:** Porselen Duvar Tabağı, Mustafa Tuncalp 'Seramikler'kataloğu 2009



**Görsel 24:** Porselen Duvar Tabağı, Mustafa Tuncalp 'Seramikler'kataloğu 2009

### 1.3.7. Halil Yoleri

Anadolu uygarlıklarından etkilenen sanatçının çalışmalarında özellikle Anadolu Hitit uygarlığından izler görülmektedir. Çalışmalarında idol etkisi yoğundur. Ayrıca geleneksel seramik teknikleri üzerinde araştırmalar yapan sanatçı, 1998 yılında "Macun Lüsteri Tekniğinin Günümüzde Uygulanması" isimli tez çalışması ile önemli lüsterli seramik eserler gerçekleştirmiştir.[14]

[13] Eylem Uzunget, Seramik Sanatçısı Mustafa Tunçalp ve Eserlerinde Çini Sanatının Etkileri, Uşak 2019, s.121. (Yüksek Lisans Tezi).
[14] Buket Alper, 1980 Sonrası Türk Seramik Sanatında Üç İsim: Çizer, Yoleri ve Güngör, Çankırı 2020, s.110.(Yüksek Lisana tezi).



**Görsel 25:**
https://tr.pinterest.com/pin/548102217125012145/visualsearch/?x=16&y=16&w=532&h=877&cropSource=6



**Görsel 26**: https://tr.pinterest.com/pin/138415388522951717/

### 1.3.8. Atilla Cengiz Kılıç

Ben de çalışmalarımda Anadolu uygarlıklarından yararlanıyorum. Özellikle Selçuklu ve Osmanlı çini sanatına büyük ilgi duyuyorum. Üretim teknikleri desen ve form özellikleri başta olmak üzere sıklıkla bunlardan beslendiğimi söyleyebilirim. Ayrıca çalışmalarımda indirgen ortamda pişirim tekniğini kullanıyorum. Farklı kültürlerin geleneksel seramik teknikleriyle, Anadolu geleneksel seramiklerini bir arada değerlendirerek güncel çalışmalar yapmaya gayret ediyorum.





**Görsel 27:** Atilla Cengiz KILIÇ, Raku, 2000
**Görsel 28:** Atilla Cengiz KILIÇ, Raku, 1995
**Görsel 29:** Atilla Cengiz KILIÇ, Raku, 2022

## SONUÇ VE DEĞERLENDİRME

İnsanlar farklı toplumlarla iletişimlerinde o toplumun başta kültürlerini, tarihlerini, doğal zenginliklerini vb. özelliklerini yaşamsal süreç içerisinde öğrenirler. Bir toplum hakkındaki bu bilgiler birçok alanda hayat bulur. Özellikle ticari ilişkiler ve ürünler üzerindeki etkileri, ekonomik açıdan bazen avantaj, bazen de ülke ekonomisine dezavantaj etki yapabilir. Ülke tanıtım faaliyetlerinin temelinde bu düşünceden yola çıkarak pozitif tanıtım amaçlanır. Ülke ve firmaların marka değeri, yaratmış olduğu imajla değerlendirilebilir. Bu değer, amblem ya da logoların vermiş olduğu algıların sonucu olarak ortaya çıkabilmektedir. Kültürlerin, evrensel düzeyde tanınırlığının sağlanmasında önemli rol oynayan planlı ve doğru yaklaşımlar, tasarımların şekillenme aşamasında önemlidir. Aksi taktirde yanlış bir tanıtımı düzeltmek çok daha zordur ve büyük ekonomik kayıplara da yol açabilir. Günümüzde dünyada tanıtım çok önemlidir. Ülke ve firmaların lokal değerlerini tanıtabilecekleri politikaları olmalı ve profesyoneller tarafından yapılmalıdır. Sonuç olarak, lokal değerlerle de evrensele ulaşmak mümkün olabilir.

## KAYNAKÇA

ALPER Buket, 1980 Sonrası Türk Seramik Sanatında Üç İsim: Çizer, Yoleri ve Güngör, Çankırı Karatekin Üniversitesi, Çankırı 2020 (Yüksek Lisana Tezi).

GÖKDEMİR Mehmet Ali. *"Jale Yılmabaşar'ın Eserlerinde Göz ve Horoz İmgelerinin Anadolu kültür ve sembolleri Açısından incelenmesi"*, **SDÜ ART-E Güzel Sanatlar Fakültesi Sanat Dergisi**, 30 Haziran 2023, s.45-60.

KEŞ Yusuf, Sedat KURT, (2015). *"Küresel Düzeyde Kültürel Bir Tanıtım ve Marka Aracı Olarak Turizm Logoları"*, Medeniyet Sanat, **İMÜ Sanat ve Tasarım Fakültesi Dergisi**, Sayı:1, İstanbul, s.91-114

KÖPÜKLÜ Mutlu, *"Hititlerden Etkilenen Öncü Çağdaş Türk Seramik Sanatçıları"*. **Hitit Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi,** 2018, s.2528-2548.

ÖZYAVUZ SANCAR Kıymet, Kübra AKTEPE ÖZBAYRAK, Reyhan MİDİLLİ SARI, "Kültürel Kimliğin Sürdürülebilmesinde Bir Araç Olarak Grafik Elemanlar", **SDÜ ART-E Güzel Sanatlar Fakültesi Sanat Dergisi**, Cilt:16 Sayı:31, Isparta 2023, s.142.

UZUNGET Eylem, **Seramik Sanatçısı Mustafa Tunçalp ve Eserlerinde Çini Sanatının Etkileri**, Uşak 2019. (Yüksek Lisana Tezi).

ÜZÜM Kübra, **Seramik Sanatçısı Mehmet Tüzüm Kızılcan'ın Eserlerinin Tasarım Açısından İncelenmesi**, Konya 2019. (Yüksek Lisans Tezi).

YEMENİCİOĞLU NEĞİR Ezgi, Tuba KORKMAZ. *"Bedri Rahmi Eyüboğlu ve Resim Yüzeyi Olarak Seramik Malzeme"*. **Ulakbilge Sosyal Bilimler dergisi**, Kasım 2019, s. 853-866.

## İNTERNET KAYNAKÇASI

"Türk Haber Logosunun Hikayesi", (https://www.ensonhaber.com/seyahat/turk-hava-yollari-logosunun-hikayesi),15.08.2023.

Vikipedi, özgür ansiklopedi, https://tr.wikipedia.org/wiki/Sadi_Diren, 12.08.2023.

YAVUZ Halil Hasan, "İkea sından Ferrarisine" https://www.webtekno.com/dunyaca-unlu-markalar-ve-logolarindaki-renkler-h122533.html, 23.07.2023.

https://en.m.wikipedia.org/wiki/File:BMW.svg, 25.08.2023.

GOLIGHTLY Holly, "Soğuk ve Sert İklime Rağmen Bebeksi Ciltleri Kıskandıran İskandinav Ülkeleri kadınlarından 13 Güzellik sırrı" https://onedio.com/haber/soguk-ve-sert-iklime-ragmen-bebeksi-ciltleriyle-kiskandiran-iskandinav-kadinlarindan-13-guzellik-sirri-803933. 27.07.2023.

# AYDIN ARKEOLOJİ MÜZESİ'NDEN DEMLİK FORMLU KANDİLLER*

**Arş. Gör. Ayşe AVLİ [1], Doç. Dr. Zerrin AYDIN TAVUKÇU[2]**

[1] Atatürk Üniversitesi, Edebiyat Fakültesi, Arkeoloji Bölümü, Erzurum / TÜRKİYE
ayse.avli@atauni.edu.tr, Orcid:0000-0001-5714-5460

[2] Atatürk Üniversitesi, Edebiyat Fakültesi, Arkeoloji Bölümü, Erzurum / TÜRKİYE
ztavukcu@atauni.edu.tr, Orcid:0000-0003-2402-7788

## Özet

Geçmişten günümüze değin, insanoğlunun en temel ihtiyaçlarından biri olan aydınlanma, çeşitli araçlar yardımıyla karşılanmaya çalışılmıştır. Bu amaçla Paleolitik Dönem'den itibaren aydınlatma araçları yapılmış, daha sonraki dönemlerde bu araçlar geliştirilerek kandil dediğimiz şekli almıştır. Elde, çarkta veya kalıpta üretilen kandiller temel olarak, yakıtın konulması için bir hazne ve alevi yakıt ile besleyen fitilden meydana gelmektedir. Aydın Arkeoloji Müzesi'ne satın alma, hibe ve müsadere yoluyla kazandırılmış farklı kil ve astar özelliklerine sahip, form olarak çeşitlilik gösteren çok sayıda pişmiş toprak kandil bulunmaktadır. Söz konusu kandiller arasındaki demlik formlu 13 adet kandil bu çalışmanın konusunu oluşturmaktadır. Görünüş olarak tıpkı bir demliği andıran küre biçimli gövdeleri bu tip kandillerin en belirgin özelliği olarak kabul edilmektedir. Emziğe benzeyen, silindirik şekilli dışa doğru uzayan burunları ve makara şeklindeki dilimli kulplarıyla diğer kandil formlarından kolayca ayırt edilebilirler. Diskusu dar olan bu kandillerin yağ delikleri forma göre oldukça büyüktür. MÖ 1.yy'dan, MS 3.yy'a kadar geniş bir zaman dilimi içerisinde tercih edilen bir tip olarak öne çıkan çark yapımı kandillerde erken örneklerin daha kaliteli işçiliğe sahip olduğu görülür. Literatüre "Tea-Pot" olarak da geçen ve üretim yerinin Anadolu olduğu öne sürülen bu kandil tipinin metal prototiplerden esinlenerek üretilmiş olduğu düşünülmektedir.

**Anahtar kelimeler:** Aydın, Kandil, Demlik, Form, Roma Dönemi

* Bu yayında yer verilen eserler *10917* numaralı *"Aydın Arkeoloji Müzesi Helenistik ve Roma Dönemi Pişmiş Toprak Kandilleri"* başlıklı, Atatürk Üniversitesi-Bilimsel Araştırma Projeleri-Lisansüstü Tez Projesi kapsamında sağlanan imkanlar dahilinde çalışılmıştır.

**Abstract**

**TEAPOT-SHAPED LAMPS FROM THE AYDIN ARCHAEOLOGY MUSEUM**

From the past to the present, enlightenment, one of the most basic needs of mankind, has been tried to be met with the help of various tools. For this purpose, lighting tools have been made since the Paleolithic, and in later periods, these tools were developed and took the form we call lamps. Produced by hand, on the wheel or in molds, lamps basically consist of a reservoir for fuel and a wick that feeds the flame with fuel. The Aydın Archaeological Museum has a large number of terracotta lamps with different clay and slip properties and varying in form, acquired through purchase, donation and confiscation. Among these lamps, 13 lamps in teapot form constitute the subject of this study. Their spherical bodies resembling a teapot in appearance are considered to be the most distinctive feature of this type of lamps. They can be easily distinguished from other lamp forms by their pacifier-like, cylindrical, outwardly elongated noses and spool-shaped sliced handles. The oil holes of these lamps with narrow discus are quite large for the form. Wheel-made lamps, which stand out as a preferred type over a wide period of time from the 1st century BC to the 3rd century AD, are characterized by higher quality workmanship in the early examples. This type of lamp, also known as "Tea-Pot" in the literature and suggested to have been produced in Anatolia, is thought to have been inspired by metal prototypes.

**Keywords:** Aydın, Lamp, Teapot, Form, Roman Period

## GİRİŞ

Geçmişten günümüze değin, insanoğlunun en temel ihtiyaçlarından biri olan aydınlanma, çeşitli araçlar yardımıyla karşılanmaya çalışılmıştır[1]. Meşale ve mum gibi yapay aydınlatma araçlarından sonra kullanım kolaylığı ve işlevselliğinden dolayı kandiller, günlük hayatın vazgeçilmez araçlarından biri olmuştur[2]. Her türlü sosyal kesim tarafından kullanılan[3] kandillerin yapımında taş, pişmiş toprak, kurşun, demir, bronz veya cam gibi maddeler kullanılmıştır[4]. Elde, çarkta veya kalıpta üretilen kandiller[5] temel olarak, yakıtın konulması için bir hazne ve alevi yakıt ile besleyen fitilden meydana gelmektedir. Bunun dışında kandile eklenen tüm bölümler işlevselliği artırmak ve estetik açıdan daha güzel bir görünüm elde etmek içindir[6].

Aydın Arkeoloji Müzesi'ne satın alma, hibe ve müsadere yoluyla kazandırılan kandiller arasında bulunan, 13 adet demlik formlu pişmiş toprak kandil bu çalışmanın konusunu oluşturmaktadır. Özelikle bu tip kandillerin çalışma konusu olarak seçilmesinin nedeni, demlik formlu kandillerin çok bilinen veya çalışılan bir form olmamasıdır. Farklı kil ve astar özelliklerine sahip demlik formlu kandillerin en belirgin özelliği, görünüş itibariyle tıpkı bir demliği andıran disk biçimli gövdeleridir. Diskusu dar olan kandillerin yağ delikleri oldukça geniş[7] discus ve omuz kısmı astar dışında bezemesizdir. Bununla birlikte adeta bir emziğe benzeyen, silindirik şekilli dışa doğru uzayan burunları ve makara şeklindeki dilimli kulplarıyla diğer kandil formlarından kolayca ayırt edilebilirler[8]. Bailey, "Tea-pot" olarak adlandırılan bu tipe ait kandillerin MÖ geç 1. yy. ile MS erken 1. yy.'a tarihlendirdiği erken örneklerin üretim yeri olarak Ephesos ve Güney İonya'yı göstermektedir[9]. MS 2. yy'a tarihlendirdiği geç dönem örneklerinin ise hangi bölge ya da merkezde üretildiklerine değinmeden genel bir ifadeyle MS 2. yy'da Anadolu'da üretilmiş olabileceklerini bildirmiştir[10]. Howland, demlik formlu bir kandili tip 37'nin çeşitleri grubu altında değerlendirmiş ve Atina Agorası'ndan ele geçen bu tipe ait bir eseri MÖ 1. yy'ın sonu - MS 1. yy'ın başına tarihlemiştir[11]. Oziol ise, Kıbrıs'ta bulunmuş aynı forma sahip örneklerin Mısır'dan ithal edilmiş olabileceğini düşünür ve dikey kulplu "Askos Tipi Kandil" olarak isimlendirdiği bu tip kandilleri, Howland'ın bahsettiği Atina Agorası örneğine dayanarak aynı döneme tarihlendirmiştir[12]. Metin, Kbyra'dan ele geçen aynı özelliklere sahip kandilleri Roma Dönemi'nin çark yapımı kandilleri arasında "Emzik Burunlu Disk Gövdeli Kandiller";

[1] Sedef Çokay, **Antikçağda Aydınlatma Araçları**, İstanbul 2000, s. VII.
[2] Zerrin Aydın Tavukçu, **Parion Nekropolü 2005 Yılı Buluntuları**, Erzurum 2007, (Doktora Tezi), s. 120; Zerrin Aydın Tavukçu, Emine Gülünay, *"Afyonkarahisar Arkeoloji Müzesi'nden Bir Grup Demlik Formlu Kandil"*, **Atatürk Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi**, **22 (Özel Sayı)**, 2018, s. 2732.
[3] Donald M. Bailey, **Greek and Roman Pottery Lamps**, Oxford 1972, s. 10.
[4] Donald M. Bailey, **Catalogue of the Lamps in the British Museum, I**, Greek, Hellenistic and Early Roman Pottery Lamps, London, s. 3.
[5] D. M. Bailey, **Greek and Roman Pottery Lamps**, s. 13; Henry Beauchamp Walters, **Catalogue of the Greek and Roman Lamps in the British Museum**, London 1914, s. XVI-XXI; Z. Aydın Tavukçu, **Parion Nekropolü**, s. 121.
[6] D. M. Bailey, **Greek and Roman Pottery Lamps**, s. 9; Cleo Rickman Fitch-Norma Wynick Goldman, **Cosa: The Lamps**, Memoirs of The American Academy in Roma, Vol. 94, Roma 1994, s. 8; Zerrin Aydın Tavukçu, **Neapolis Nekropolü'nden Bir Bronz Kandi**l, Sosyal, Beşeri ve İdari Bilimler Alanında Araştırma ve Değerlendirmeler, Cilt 2, 2019, s. 173.
[7] Hüseyin Metin, **Kibyra Kandilleri**, Erzurum 2012, (Doktora Tezi), s. 103.
[8] H. Metin, **Kibyra**, s. 103; Aydın Tavukçu-Gülünay, **Afyonkarahisar Müzesi**, s. 2733.
[9] D. M. Bailey, **British Museum I,** s. 98, Pl. 30, Q 158.
[10] D. M. Bailey, **British Museum III,** s. 418, Pl. 125, Q 3336.
[11] Richard H. Howland, The Athenian Agora IV, **Greek Lamps and Their Survivals**, Princeton 1958, s. 122, Pl. 45. 511.
[12] Therese Oziol - Jean Pouilloux, **Les Lampes**, Salamine de Chypre, 1, Paris 1969, s. 48-49; Therese Oziol, **Les lampes du Musée de Chypre**, Salamine de Chypre, VII, Paris 1977, s. 45-46, Pl. 7. 96-98.

Fethiye Müzesi'ndeki kandilleri ise "Demlik Formlu Kandiller" başlığı altında incelemiştir[13]. Yapılan araştırmalar sonucunda; literatüre "Tea-Pot" olarak geçen ve üretim yerinin Anadolu olduğu öne sürülen bu kandil tipinin erken örnekler haricinde metal prototiplerden esinlenerek üretilmiş olabileceği sonucuna varılmıştır[14]. Haluk Perk Koleksiyonu'nda bulunan bronz bir kandil[15] de bu fikri destekler nitelikte, tea-pot tipli pişmiş toprak kandillerden MS 1-2. yy gibi daha erken bir tarihe verilmiştir[16].

## YÖNTEM

Aydın Arkeoloji Müzesi'nde envanterinde 13 örnekle temsil edilen bu eserlerin neredeyse tamamı disk biçimli gövde yapısı, oval burun deliği, makara şekilli iki veya üç dilimli kulp yapıları ile demlik formunu oluşturmakta; erken dönem örneklerinin kaliteli işçiliği ve parlak astarları dikkat çekmektedir. Aynı kandil üzerinde bile farklı renk tonlarına rastlanılan eserler genel olarak, kırmızımsı sarı renkli hamurdan şekillendirilerek, parlak kırmızı tonda astarla kaplanmıştır[17]. Astar bakımından özellikle kaide bölümlerinin rezerve bırakıldığı görülmektedir. Bu durum erken dönem kandillerinin daldırma tekniği uygulanarak astarlanması ile ilişkilidir. Fırça değil de bu yöntemin kullanılması, kandilin üretildiği atölyede seri imalat olduğunu; kandil ustasının bu teknik ile işgücü ve zamandan tasarruf sağladığını düşündürmektedir[18]. Kandillerin büyük çoğunluğunun burun kenarlarında kullanımlarından dolayı is lekesi vardır. Tabanlarında, çarkta çekilip kesilerek çıkarıldığına işaret eden dairesel ip izleri gözlenmektedir. Burun ve kulp kısımlarının ise elde veya kalıpta hazırlanıp sonradan eserlere monte edildiği anlaşılmaktadır. Demlik form, kandil literatürü açısından az sayıda örnekle temsil edilmesi nedeniyle oldukça önemli bir grup olarak nitelendirilmektedir[19]. İncelenen eserlerin temelde form olarak aynı burun ve bazen de gövde yapılarıyla dönemsel farklılıklara sahip oldukları tespit edilmiştir. Ayrıca, Aydın Arkeoloji Müzesi'ndeki bu kandillerin buluntu yerleri tam olarak bilinmediğinden atölye konusunda bir değerlendirme yapılamayacağı, eserlerin analojik değerlendirmeler sonucunda tarihlendirilebileceği kanaatine varılmıştır.

K1-K3 no'lu eserler, Aydın Müzesi demlik formlu kandillerinin erken örneklerini temsil etmektedir. Kaliteli ince işçilikleri, küçük makara şeklindeki dilimli kulpları, geniş dairesel kaideleri ile dikkat çekmektedirler. Eserlerin 7 - 7,6 cm arasında değişen uzunluğa, 5 - 5,8 cm genişliğe ve 3,3 - 4,2 cm aralığında kaide çapına sahip oldukları görülmektedir. Bailey'in bu tipe ait MÖ geç 1. yy. ile MS erken 1. yy.'a tarihlendirdiği British Museum örneğiyle incelenen eserler arasında form olarak benzerlikler olduğu görülmektedir[20]. Bu örneklerin silindirik burun yapıları öne doğru daha fazla uzamakta ve erken örneklerde olduğu gibi yukarı daha az kalkmış durumdadır. Ayrıca Bailey, bu tipin Geç Roma'ya da tarihlendirilebileceğinin altını çizer[21]. K1-K3 no'lu kandillerin form olarak yakın benzerlerini Oziol, MÖ

[13] H. Metin, **Kibyra**, s. 103-106; H. Metin, **Fethiye**, s. 577-588.
[14] H. Metin, **Kibyra**, s. 104; Hüseyin Metin, B. Ayça Polat Becks, *"Burdur Müzesi Metal Kandilleri"*, **Olba**, **s. 23**, 2015, 273-320, s. 283-284, K21-K24; Z. Aydın Tavukçu, E. Gülünay, **Afyonkarahisar**, s. 2733; H. Metin, **Fethiye**, s. 579.
[15] Sümer Atasoy, *"Haluk Perk Koleksiyonundan Bronz Kandiller"*, **Tuliya**, **S. 1**, İstanbul, 2005, s. 198, Res. 14.
[16] H. Metin, **Kibyra**, s. 104; Z. Aydın Tavukçu, E. Gülünay, **Afyonkarahisar**, s. 2733.
[17] Kandillerin kil ve astar renkleri için Munsell Soil Color Charts'dan yararlanılmıştır. Munsell Color Company, *"Munsell Soil Color Charts"*, Munsell Color Company, Baltimore 1975.
[18] H. Metin, **Kibyra**, s. 103; Hüseyin Metin, *"Fethiye Müzesi'nden Bir Grup Pişmiş Toprak Roma Kandili (Kbr-T6-Demlik Form)"*, **Anadolu Arkeolojisi Harmanlanmış Bir Ömürle Mehmet Karaosmanoğlu'na Armağan**, Ankara 2021s. 579.
[19] Murat Fırat, "*Isparta Müzesi'nden Bir Grup Çark Yapımı Kandil: Demlik Forms"*, **ADerg**; **S. XXV,** 2020, s. 120.
[20] D. M. Bailey, **British Museum I,** s. 98-99, Pl. 30-31, Q158.
[21] D. M. Bailey, **British Museum I,** s. 98-99.

1. yy.'ın sonu ile MS 1. yy.'ın başlarına tarihlemektedir[22]. Silifke Müzesi'nde yine aynı tarihlere verilen uzun silindirik burunlu benzer bir örnek daha bulunmaktadır[23]. Sagalassos buluntuları arasında yer alan bir örneğin yine K1-K3 nolu eserler ile benzediği görülmektedir[24]. Literatür verileri doğrultusunda K1-K3, MÖ 1. yy.'ın sonu ile MS 1. yy.'ın başına tarihlendirilmiştir.

K4-K6 no'lu eserler; üç dilimli kulp, emzik şeklinde burun ve yağ deliği çevresinde yer alan sınırlayıcı küçük bant yapısına sahiptir. Halka şeklindeki geniş dairesel kaideli eserlerin 6,5 – 9,5 cm uzunluğa, 5,3 – 8,2 cm genişliğe ve 3,6 – 5,5 cm aralığında kaide çapına sahip oldukları gözlenmektedir. K5'in kaide kısmında diğerlerinden farklı olarak daire şeklinde damgaya benzer bir motif bulunmaktadır. British Museum'da MS 2. yy'a tarihlendirilen bir eser ve Afyonkarahisar Müzesi'nde disk şeklinde gövdeye ve üç dilimli kulba sahip MS 2. yy tarihli örnekler ve Isparta Müzesi'nden MS 2-4. yy'a verilen eserler, irdelemekte olduğumuz K4-K6 no'lu eserlerle neredeyse birebir uyumludur[25]. MS 2. yy'a tarihlendirilen Kibyra buluntularının yer aldığı Burdur Arkeoloji Müzesi örnekleriyle de incelediğimiz eserler arasında form açısından bir bağlantı kurmak mümkündür[26]. Akşehir Müzesi'nde yer alan ve Tekocak tarafından Akşehir Tip 7 başlığı altında incelenen MS 2. yy'a tarihlendirilmiş demlik formlu kandiller arasında üç dilimli kulba sahip iki adet benzer örnek daha bulunmaktadır[27]. Bu örnekler haricinde, Silifke Müzesi'nde yer alan iki örnek[28] ve Fethiye Müzesi'nden iki adet üç dilimli kulba sahip disk gövdeli demlik formlu kandillerin de[29] yine MS 2. yy'a verildikleri gözlenmektedir. Sagalassos'tan ele geçen demlik formlu kandillerde, K4-K6 ile 3 dilimli kulp yapısı, uzun silindirik burun ve disk şekilli gövde gibi benzer özellikler görülmekte olup, eserlerin MS 2-3. yy aralığına tarihlendirildikleri görülmektedir[30]. Batı Yunanistan kandilleri Hermanns tarafından incelenerek, içlerinden bir kandilinde teapot olarak adlandırıldığı görülmektedir. Ancak disk biçimli gövdesi ve burun kısmı ile form açısından benzerlik taşıyan bu örneğin kulpsuz olduğu ve gövde kısmının da Aydın Müzesi demlik formlu kandillerinden temelde ayrıldığı gözlenmektedir[31]. Yapılan karşılaştırmalar sonucunda az sayıda benzerini tespit edebildiğimiz K4-K6'nın MS 2. yy'a tarihlenmesi uygun olacaktır.

Geç döneme doğru kandil tabanlarının düz dairesel dipli yapısı göze çarpmaktadır. K7 bu dönemsel farklılığa uyarak baştaki örneklere göre kalitesiz işçilikte yapılmış olup, astarının büyük çoğunluğu

[22] T. Oziol, **Les lampes du Musée de Chypre,** s. 46, Pl. 7, 99.
[23] Cüneyt Öz, "**Silifke Müzesi'nde Bulunan Pişmiş Toprak Kandiller"**, Uluslararası Genç Bilimciler Buluşması II: Anadolu Akdeniz Sempozyumu 04-07 Kasım 2015, Sempozyum Bildirileri, Suna – İnan Kıraç Akdeniz Medeniyetleri Araştırma Merkezi Suna & İnan Kıraç Research Center For Mediterranean Civilizations, Antalya, s. 561, Kat. No. 14, Res. 14.
[24] I. Roovers, *"The Lamps"*, **Sagalassos I, First General Reports on the Survey (1986-1989) and Excavations (1990-1991)**, (Yay. M. Waelkens), Leuven (Belgium) 1993, s. 154, Fig. 110.
[25] D. M. Bailey, **British Museum III,** s. 418, Pl. 125, Q 3336; Z. Aydın Tavukçu - E. Gülünay, **Afyonkarahisar**, s. 2734, K1-K2, K4; M. Fırat, **Isparta**, s. 120, Lev. 1.
[26] H. Metin, **Kibyra**, s. 103- 106, K22-25.
[27] Mehmet Tekocak, **Akşehir Müzesi'nde Bulunan Pişmiş Toprak Kandiller**, (Yay. M. Tekocak), K. Levent Zoroğlu'na Armağan, Studies in Honour of K. Levent Zoroğlu, 2013, İstanbul: AKMED / Koç Üniversitesi Suna & İnan Kıraç Akdeniz Medeniyetleri Araştırma Merkezi, s. 714, Fig. 17-18.
[28] C. Öz, **Silifke**, s. 561, Kat. No. 15-16, Res. 15-16.
[29] H. Metin, **Fethiye**, s. 579, FK1-2.
[30] Erika Scheltens, *"Some Wheelmade Lamps of Sagalassos. A Preliminary Note"*, **Sagalassos II, Report on The Third Excavation Campaign of 1992,** (Yay. M. Waelkens and J. Poblome, Leuven (Belgium) 1993, s. 195, Fig. 7-9, Fig. 30.
[31] Marcus Heinrich Hermanns, Licht und Lampen im westgriechischen Alltag, Beleuchtungsgerat des 6. -3. Jhs. v. Chr. İn Selinunt, Leidorf 2004, s. 232, SL20386, Taf. 18, RSL 4.

dökülmüştür. Diğerlerine göre tabanı daha küçük olan eserin dairesel kaidesinin halka detayları kaybolarak neredeyse düztaban yapısına dönüşmüş, üç dilimli kulp yapısı bozulmuş ve burun kısmı yukarı doğru uzatılarak düz tabla formunu almıştır. Kibyra kandilleri arasında MS 2. yy'a tarihlendirilen bozulmuş üç dilimli kulp yapısıyla demlik formun erken örneklerini simgeler nitelikte K7'e benzer örnekler bulunmaktadır[32]. Paul Getty Müzesi'nden MS 2-3. yy aralığından olabileceği düşünülen bir örneğin de yine kulp ve burun kısmı itibariyle K7 ile benzer olduğu görülmektedir[33]. Isparta Müzesi'nde MS 2-4. yy'a verilen örnekler silindirik burun ve yozlaşmış üç dilimli kulpları ile karşımıza çıkmaktadır[34]. Pisidya'daki Seleukeia Sidera lahitlerinden ele geçen pişmiş toprak kandiller arasında, disk şeklinde gövde, düz tabla şeklindeki burun ve bozulmuş kulp yapısı ile dikkat çeken bir örneğin de yine Aydın Müzesi örneği ile benzer özelliklere sahip olduğu gözlemlenmektedir. Sidera örneği bu özellikleri ile MS 3. yy'a tarihlendirilmiştir[35]. Benzer olarak, Sagalassos kandilleri arasında K7 gibi bozulmuş üç dilimli kulpları ile dikkat çeken örnekler bulunmaktadır[36]. Eserlere MS 3-4. yy'ın 2.yarısı gibi bir tarihlendirme yapılmıştır. Ancak bu K7 için oldukça geç bir tarihlendirmedir. Benzeri örneklerde de görüldüğü üzere demlik formunun üç dilimli kulp yapısında yaşanan yozlaşma, geniş bir dönem aralığında karşımıza çıkmaktadır. Bu durum eserin tarihlendirmesini zorlaştırsa da K7'nin, MS 2-3. yy gibi bir tarih aralığına verilmesinin daha doğru olacağı sonucuna varılmıştır.

Zamanla kandillerin erken örneklerinde gördüğümüz ince işçilik kaybolmuş, kulp, burun ve tabanlarda bozulmalar meydana gelmiştir. Demlik formun bozulmuş üç dilimli kulba sahip kandillerinin ardından gelişen, iki dilimli makara kulplu geç örnekler ise biraz daha özensiz yapılmışlardır. Gruptaki diğer eserlere göre daha kaba bir görünüme sahip olan K8-K13 no'lu örnekler, iki dilimli kulba sahip olup, omuz ve diskus çevrelerinde keskin hatlar bulunmaktadır. Bu örneklerin geç örneklere doğru evrilmeye başladığını gösteren bir diğer kanıt ise erken örneklere kıyasla boyutlarının küçük olmasıdır[37]. Yağ deliği çeperinin giderek kaybolması, kaidenin geniş dairesel belirginlikten uzak yapısı dikkati çeken diğer özelliklerdendir. Ayrıca emzik şeklindeki burunları ise biraz daha bodurlaşmıştır. Bu gruptaki eserlerin 5,4 - 7,2 cm uzunluğa, 4,2 - 6 cm genişliğe ve 2,8 – 4,2 cm aralığında kaide çapına sahip oldukları görülmektedir.

British Museum'da bulunan eserlere baktığımızda; K8-K13 ile tipolojik açıdan benzer olan bir eserin MS 2. yy'a verildiği gözlenmektedir[38]. Kibyra kandilleri arasında; MS 2. yy veya MS 2-3. yy'a tarihlendirilen disk biçimli yine benzer formlara sahip kandiller bulunmaktadır[39]. Akşehir Müzesi'nde yer alan, Tekocak tarafından Akşehir Tip 7 olarak tanımlanan demlik formlu bir eser[40] ile Konya Koyunoğlu Müzesi'nde yer alan benzer başka bir kandilin[41] British Museum örneklerine dayanılarak MS 2. yy'a tarihlendirildiği

[32] H. Metin, **Kibyra**,SCH s. 103- 106, K28-29.
[33] Ergün Laflı, Maurizio Buora, **Teapot-shaped wheel-made lamps from Cilicia and southeastern Turkey**, Polish Archaeology in the Mediterranean, 2019, 28/1, 335–340, https://doi.org/10.5604/01.3001.0013.7049, s. 339,Fig. 2, 3.
[34] M. Fırat, **Isparta**, s. 120, Lev. 2, 6-8.
[35] Ergün Laflı, *"Tonlampen Aus Seleukeia Sidera In Pisidien"*, **Recent Studies on the Archaeology of Anatolia**, England 2015, s. 237, Abb. 15.
[36] E. Scheltens, **Sagalassos II**. s. 195-197, Fig. 12-21, Fig. 30.
[37] H. Metin, **Fethiye**, s. 580.
[38] D. M. Bailey, **British Museum III,** s. 418, Pl. 125, Q 3336.
[39] H. Metin, **Kibyra**, s. 105, K30-40.
[40] M. Tekocak, **Akşehir**, 714, Fig. 16.
[41] Nizam Abay, Cüneyt Öz, "*Konya Koyunoğlu Müzesi'nde Bulunan Pişmiş Toprak Kandiller"*, **Cedrus, S. VII,** 2019, s. 337, Fig. 1-7.

görülmektedir. Bu eserler tıpkı Aydın örnekleri gibi küçük boyutlu disk biçimli gövdeye, geniş yağ doldurma deliğine ve bodurlaşmış burun yapısına sahiptir. Yine Fethiye Müzesi'ne satın alma yoluyla gelen iki kandilin[42] benzer formlarda oldukları ve aynı tarihlere verildiği gözlenmektedir. Sagalassos'tan ele geçen çok sayıda demlik formlu kandiller ile Aydın örnekleri arasında form ve özellikler açısından bağlantı kurmak mümkündür. Bu örneklerin genel olarak MS 2-3. yy aralığına verildikleri görülmektedir[43]. Pisidia'daki Seleukeia Sidera lahitlerinden MS 313'e tarihlendirilen bir sikke ile beraber ele geçmiş pişmiş toprak kandilin, disk şeklindeki gövdesi, küçük bodurlaşmış burun yapısı ve minyatür dilimli kulbuyla K8-K13 nolu örnekler ile benzer özellikler gösterdiği sonucuna varılmıştır[44]. MS 3-5. yy gibi çok daha geç bir döneme tarihlendirilen Antiocheia (Pisidya) kazısı kandili, yine disk şeklinde bir gövdeye, bodur ve kısa bir buruna sahiptir[45]. Geniş bir tarih aralığında karşımıza çıkan benzeri örnekler yardımıyla K8-K13'ün, MS 2-4. yy'a tarihlendirilmelerinin doğru olacağı düşünülmektedir.

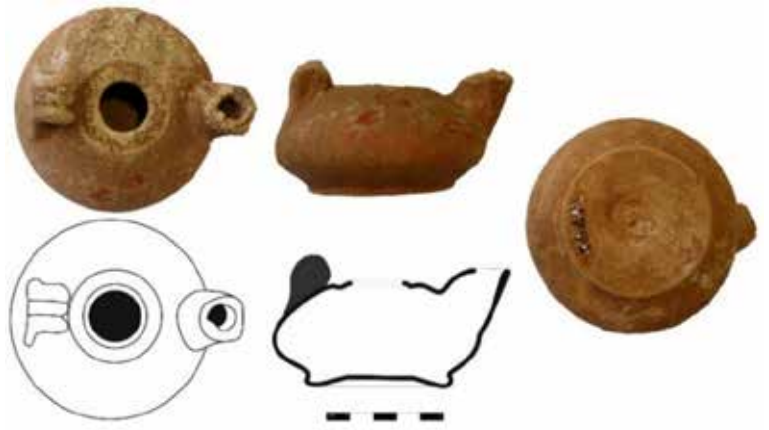
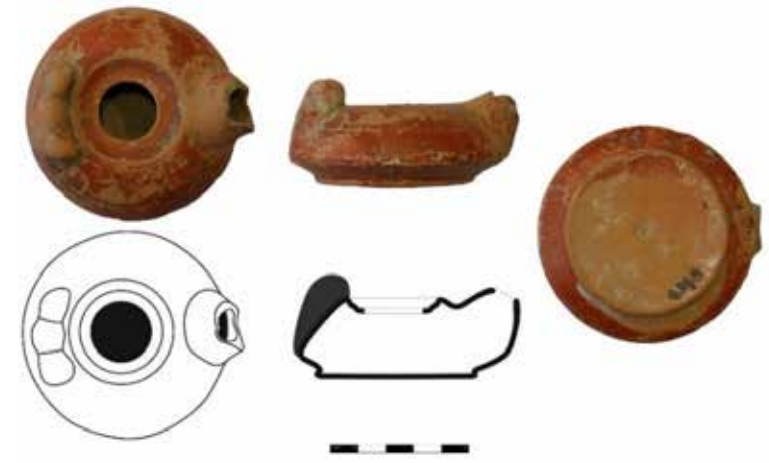
[42] H. Metin, **Fethiye**, s. FK5-6.
[43] E. Scheltens, **Sagalassos II**. s. 192-193, Fig. 1-6, Fig. 29.
[44] E. Laflı, **Seleukeia Sidera**, s. 137-139, Abb. 14, Taf. 3, Abb. 2a-b.
[45] Nurettin Arslan, *"Antiocheia (Pisidya) Kazılarında Bulunan Seramikler"*, **Olba, S. X**, Mersin 2004, s. 226-227, Lev. 38, 72.

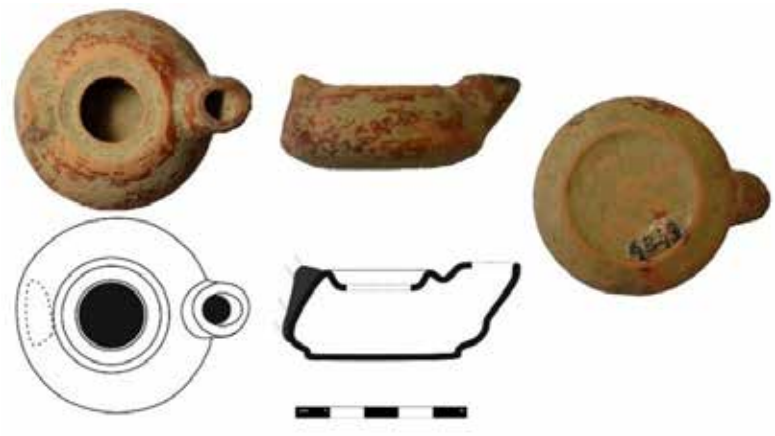
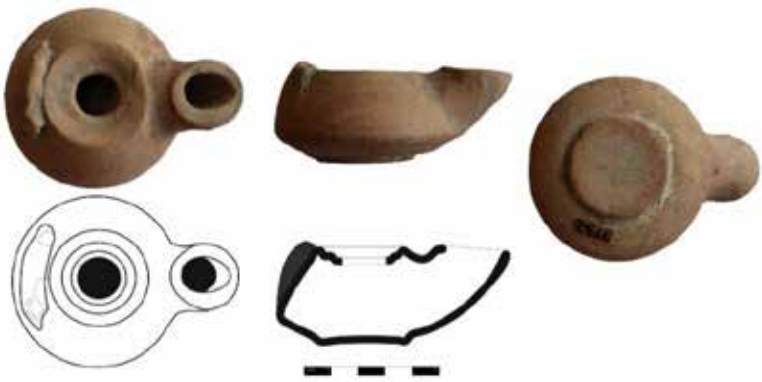
## SONUÇ VE DEĞERLENDİRME

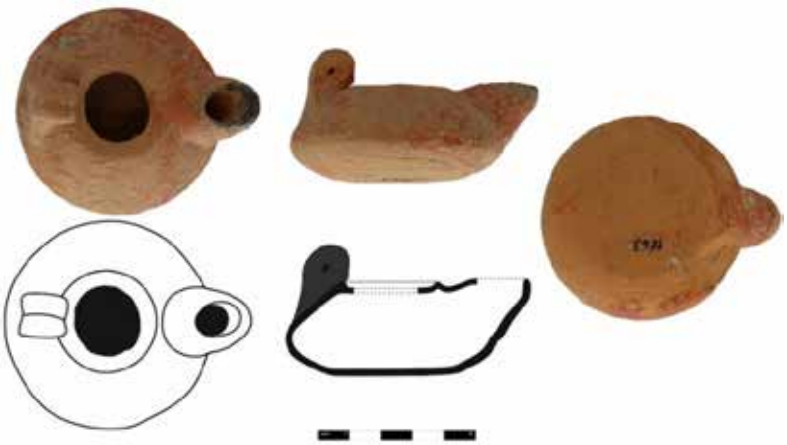
Aydın Arkeoloji Müzesi'nden demlik formlu 13 adet kandil ayrıntılı bir şekilde incelenmiş ve gerek yurtiçi gerekse yurtdışından benzer formdaki örnekler yardımıyla analojik değerlendirmeler yapılarak tarihlendirilmiştir. Yapılan literatür çalışmaları sonucunda silindirik burun yapılarıyla K1-K3'ün incelenen demlik formlu örnekler arasında erken özellikler gösterdikleri ve bu nedenle MÖ 1. yy.'ın sonu ile MS 1. yy.'ın başına tarihlendirilebilecekleri kanaatine varılmıştır. Demlik formlu kandiller içerisinde bu tarihe verilen erken örneklerinin üretim yerlerinin, Bailey'in de bahsettiği üzere Aydın iline de yakın olan Ephesos veya Güney İonya olması muhtemeldir. K4-K6'nın tam anlamıyla demlik form yapısında oldukları üç dilimli kulp yapıları ile iki dilimli kulplu örneklerden biraz daha erken döneme yani MS 2. yy tarihlendirilebileceği, K7'nin ise bozulmuş kulp yapısı ve düz tabla şeklindeki burun yapısı ile benzer örneklerin de tarihlendirmesi dikkate alındığında MS 2-3.yy aralığından olabileceği sonucuna varılmıştır. K8-K13 numaralı iki dilimli kulba sahip örnekler aynı grupta değerlendirilmiş olup, incelenen grubun en geç örneklerini oluşturmaktadırlar. Yağ deliği çeperinin giderek kaybolması, kaidenin geniş dairesel belirginlikten uzak yapısı ve emzik şeklindeki burunlarının ise biraz daha bodurlaşmış olması gibi geç dönem özellikleri yardımıyla MS 2-4. yy tarihine verilmişlerdir. MS 2. yy ve sonrasında üretilen bu eserlerin üretim yerlerinin ise Anadolu olduğu kesin olmakla birlikte, yine Karia veya yakın bölgelerden olabilecekleri düşünülmektedir.

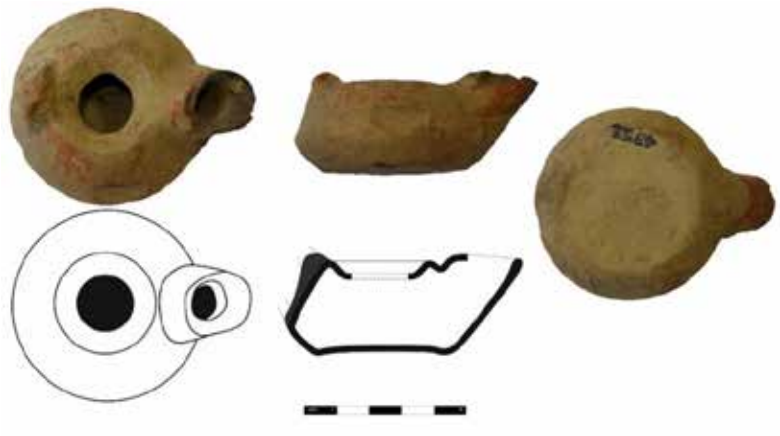
**KATALOG**

| | |
|---|---|
| **K1**<br>**Env. No:** 1146<br>**Müzeye Geliş Şekli:** Abdülmecit Ataç'tan Müsadere **Buluntu Yeri:** Bilinmiyor<br>**Yükseklik:** 3,7 cm **Genişlik:** 5 cm<br>**Uzunluk:** 7,6 cm **Discus Çapı:** 2,8 cm<br>**Kaide Çapı:** 3,3 cm **Cidar:** 0,2 cm<br>**Hamur Rengi:** 7.5 YR 7/4<br>**Astar Rengi:** 5 YR 5/3<br>**Tanım:** Mika ve taşçık katkılı, devetüyü rengi hamur, kahverengi parlak astar, silindirik burun, makara kulp, iç bükey discus, geniş yağ deliği, konik gövde, dairesel dip, gövdede derin çatlak. |  |
| **K2**<br>**Env. No:** 1269<br>**Müzeye Geliş Şekli:** B. Galip Yavuz'dan Hibe **Buluntu Yeri:** Bilinmiyor<br>**Yükseklik:** 1,9 cm **Genişlik:** 5 cm<br>**K. Uzunluk:** 7 cm **Discus Çapı:** 3,1 cm<br>**Kaide Çapı:**3,7 cm **Cidar:** 0,1 /0,2 cm<br>**Hamur Rengi:** 7.5 YR 6/4<br>**Astar Rengi:** 7.5 YR 4/1<br>**Tanım:** Mika katkılı, devetüyü rengi hamur, açık kahverengi astar, silindirik burun, geniş yağ deliği, konik gövde, dairesel dip, kulp-burun kısmında kırık. |  |

| | |
|---|---|
| **K3**<br>**Müze Env. No:** 1266<br>**Müzeye Geliş Şekli:** B. Galip Yavuz'dan Hibe **Buluntu Yeri:** Bilinmiyor<br>**Yükseklik:** 2,6 cm **Genişlik:** 5,8 cm<br>**K. Uzunluk:** 7,6 cm **Discus Çapı:** 2,9 cm<br>**Kaide Çapı:** 4,2 cm **Cidar:** 0,2 cm<br>**Hamur Rengi:** 5 YR 7/6<br>**Astar Rengi:** 2.5 YR 4/6<br>**Tanım:** Mika, kireç ve taşçık katkılı, kaide astar bakımından rezerve, pembemsi devetüyü rengi hamur, kahverengi astar, silindirik burun, geniş yağ deliği, disk şeklinde gövde, dairesel halka dip, kulp kırık ve eksik, yüzeyde aşınma ve dökülme. |  |
| **K4**<br>**Müze Env. No:** 6757<br>**Müzeye Geliş Şekli:** Bekir Boz'dan Satın Alma **Buluntu Yeri:** Derleme<br>**Yükseklik:** 4,4 cm **Genişlik:** 8,2 cm<br>**Uzunluk:** 9,5 cm **Discus Çapı:** 3,4 cm<br>**Kaide Çapı:** 5,5 cm **Cidar:** 0,2 cm<br>**Hamur Rengi:** 2.5 YR 7/8<br>**Astar Rengi:** 10 R 4/8<br>**Tanım:** Devetüyü rengi hamur, parlak turuncu renk astar, emzik şekilli burun, üç dilimli makara kulp, basık, disk şeklinde gövde, geniş yağ deliği, etrafı tek halkayla çevrili discus, dairesel halka kaide, yüzeyde yoğun kalkerleşme. |  |
| **K5**<br>**Müze Env. No:** 4348<br>**Müzeye Geliş Şekli:** Bekir Boz'dan Satın Alma **Buluntu Yeri:** Derleme<br>**Yükseklik:** 3,3 cm **Genişlik:** 7,2 cm<br>**Uzunluk:** 7,6 cm **Discus Çapı:** 3,2 cm<br>**Kaide Çapı:** 5,3 cm **Cidar:** 0,2 cm<br>**Hamur Rengi:** 2.5 YR 6/8<br>**Astar Rengi:** 10 R 4/8<br>**Tanım:** Mika katkılı, devetüyü rengi hamur, turuncu kaliteli astar, emzik şekilli burun, üç dilimli geniş makara kulp, geniş yağ deliği, disk şeklinde gövde, dairesel halka kaide, kaidede dairesel damga motifi, ağız kısmı kırık. |  |

| | |
|---|---|
| **K6**<br>**Müze Env. No:** 4349<br>**Müzeye Geliş Şekli:** Bekir Boz'dan Satın Alma **Buluntu Yeri:** Derleme<br>**Yükseklik:** 2,3 cm **Genişlik:** 5,3 cm<br>**Uzunluk:** 6,5 cm **Discus Çapı:** 2,5 cm<br>**Kaide Çapı:** 3,6 cm **Cidar:** 0,2 cm<br>**Hamur Rengi:** 2.5 YR 7/8<br>**Astar Rengi:** 2.5 YR 4/8<br>**Tanım:** Kiremit rengi hamur, turuncu astar, kaide astar bakımından rezerve, emzik şekilli burun, geniş yağ deliği, disk şekilli gövde, dairesel halka kaide, ağız kenarında is lekesi, kulp kısmı kırık ve eksik, astarda aşınma ve dökülme. |  |
| **K7**<br>**Müze Env. No:** 3792<br>**Müzeye Geliş Şekli:** Kuşadası, Mahmut Eset Bozkurt İlkokulundan 1975 yılında Aydın Müzesi'ne getirildi. **Buluntu Yeri:** Derleme<br>**Yükseklik:** 3,1 cm **Genişlik:** 6 cm<br>**Uzunluk:** 7,9 cm **Discus Çapı:** 3,2 cm<br>**Kaide Çapı:** 3,2 cm **Cidar:** 0,3 cm<br>**Hamur Rengi:** 5 YR 6/6<br>**Astar Rengi:** 10 R 5/6<br>**Tanım:** Mika katkılı, bej renk hamur, tabla şekilli burun, bozulmuş üç dilimli makara kulpta yozlaşma, geniş yağ deliği, disk şeklinde gövde, dairesel halka kaide, burun üzerinde is lekesi, astarda aşınma ve dökülme. |  |
| **K8**<br>**Müze Env. No:** 4350<br>**Müzeye Geliş Şekli:** Bekir Boz'dan Satın Alma **Buluntu Yeri:** Derleme<br>**Yükseklik:** 3,1cm **Genişlik:** 5,4 cm<br>**Uzunluk:** 6,7cm **Discus Çapı:** 2,6 cm<br>**Kaide Çapı:** 4,2 cm **Cidar:** 0,2 cm<br>**Hamur Rengi:** 5 YR 7/6<br>**Astar Rengi:** 2.5 YR 4/6<br>**Tanım:** Kiremit rengi hamur, turuncu-kahverengi astar, kısa emzik şekilli burun, iki dilimli kulp, geniş yağ deliği, disk şekilli gövde, düz dairesel kaide, burun üzerinde is lekesi, astarda aşınma ve yüzeyde dökülme. |  |

| | |
|---|---|
| **K9**<br>**Müze Env. No:** 1137<br>**Müzeye Geliş Şekli:** Abdülmecit Ataç'tan müsadere **Buluntu Yeri:** Bilinmiyor<br>**Yükseklik:** 3,2 cm **Genişlik:** 5,6 cm<br>**Uzunluk:** 6,6 cm **Discus Çapı:** 2,7 cm<br>**Kaide Çapı:** 3,6 cm **Cidar:** 0,2 /0,1 cm<br>**Hamur Rengi:** 10 YR 7/4<br>**Astar Rengi:** 2.5 YR 5/8<br>**Tanım:** Mika katkılı, kaliteli devetüyü rengi hamur, parlak kiremit rengi astar, emzik şekilli bodurlaşmış burun, makara şeklinde iki dilimli kulp, geniş yağ deliği, disk şeklinde gövde, düz dairesel dip, yüzeyde aşınma ve küçük çizgiler. |  |
| **K10**<br>**Müze Env. No:** 1263<br>**Müzeye Geliş Şekli:** Abdülmecit Ataç'tan Satın Alma **Buluntu Yeri:** Bilinmiyor<br>**Yükseklik:** 3,6 cm **Genişlik:** 6 cm<br>**Uzunluk:** 7 cm **Discus Çapı:** 2,8 cm<br>**Kaide Çapı:** 3,2 cm **Cidar:** 0,2 cm<br>**Hamur Rengi:** 7.5 YR 6/6<br>**Astar Rengi:** 10 R 5/6<br>**Tanım:** Mika ve kireç katkılı, açık kahverengi hamur, parlak kırmızı astar, emzik şeklinde burun, makara şeklinde iki dilimli kulp, geniş yağ deliği, disk şeklinde gövde, düz dairesel dip, alt gövdede kırık ve eksik parça, yüzeyde aşınma ve dökülmeler. |  |
| **K11**<br>**Müze Env. No:** 4351<br>**Müzeye Geliş Şekli:** Bekir Boz'dan Satın Alma **Buluntu Yeri:** Derleme<br>**Yükseklik:** 2,6 cm **Genişlik:** 4,2 cm<br>**Uzunluk:** 5,4 cm **Discus Çapı:** 1,9 cm<br>**Kaide Çapı:** 2,8 cm **Cidar:** 0,2 cm<br>**Hamur Rengi:** 5 YR 7/4<br>**Astar Rengi:** 2.5 YR 4/6<br>**Tanım:** Mika katkılı, devetüyü rengi hamur, turuncu astar, makara şeklinde emzik şeklinde burun, iki dilimli kulp disk şeklinde gövde, düz dairesel kaide, burun kısmında is lekesi, astarda dökülme. |  |

| | |
|---|---|
| **K12**<br>**Müze Env. No:** 4352<br>**Müzeye Geliş Şekli:** Bekir Boz'dan Satın Alma **Buluntu Yeri:** Derleme<br>**Yükseklik:** 2,6 cm **Genişlik:** 5,4 cm<br>**Uzunluk:** 6,9 cm **Discus Çapı:** 2,6 cm<br>**Kaide Çapı:** 4,1 cm **Cidar:** 0,2 cm<br>**Hamur Rengi:** 7.5 YR 5/2<br>**Astar Rengi:** 2.5 YR 4/8<br>**Tanım:** Turuncu renk hamur ve astar, disk şeklinde gövde, emzik şeklinde burun, geniş yağ deliği, düz dairesel kaide, ağız ve kulp kısmında kırık ve eksik, astar ve yüzeyde dökülme. |  |
| **K13**<br>**Müze Env. No:** 6758<br>**Müzeye Geliş Şekli:** Bekir Boz'dan Satın Alma **Buluntu Yeri:** Derleme<br>**Yükseklik:** 3,2 cm **Genişlik:** 5,7 cm<br>**Uzunluk:** 7,2 cm **Discus Çapı:** 2,6 cm<br>**Kaide Çapı:** 4,1 cm **Cidar:** 0,2 cm<br>**Hamur Rengi:**10 R 7/8<br>**Tanım:** Mika katkılı, turuncu renkli hamur, emzik şeklinde burun, makara şeklinde iki dilimli kulp, geniş yağ deliği, disk şeklinde gövde, düz dairesel kaide, yüzeyde yoğun kalkerleşme. |  |

**KAYNAKÇA**

ABAY Nizam, Cüneyt ÖZ, *"Konya Koyunoğlu Müzesi'nde Bulunan Pişmiş Toprak Kandiller-Terracotta Oil-Lamps in Konya Koyunoğlu Museum"*, **Cedrus, S. VII**, s. 333-344.

ARSLAN Nurettin, *"Antiocheia (Pisidya) Kazılarında Bulunan Seramikler"*, **Olba, S. X**, Mersin 2004.

ATASOY Sümer, *"Haluk Perk Koleksiyonundan Bronz Kandiller"*, **Tuliya**, **S.1,** İstanbul 2005, 193-229.

AYDIN TAVUKÇU Zerrin, **Parion Nekropolü 2005 Yılı Buluntuları**, Erzurum 2007, (Doktora Tezi).

AYDIN TAVUKÇU Zerrin, Emine GÜLÜNAY, *"Afyonkarahisar Arkeoloji Müzesi'nden Bir Grup Demlik Formlu Kandil"*, **Atatürk Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi, S. 22 (Özel Sayı)**, 2731-2743.

AYDIN TAVUKÇU Zerrin, *"Neapolis Nekropolü'nden Bir Bronz Kandil"*, **Sosyal, Beşeri ve İdari Bilimler Alanında Araştırma ve Değerlendirmeler, Cilt 2**, 171-180, 2019.

AVLİ Ayşe, **Neapolis Nekropolünden İki Oda Mezar ve Buluntuları**, Erzurum 2020, (Yüksek Lisans Tezi).

BAILEY M. Donald, **Greek and Roman Pottery Lamps**, Oxford 1972.

BAILEY M. Donald, **Catalogue of the Lamps in the British Museum, I**, Greek, Hellenistic and Early Roman Pottery Lamps, London 1975.

BAILEY M. Donald, **Catalogue of the Lamps in the British Museum, III**, Roman Provincial Lamps, London 1988.

ÇOKAY Sedef, **Antikçağda Aydınlatma Araçları**, İstanbul 2000.

FIRAT Murat, *"Isparta Müzesi'nden Bir Grup Çark Yapımı Kandil: Demlik Forms"*, **ADerg; S. XXV**, 2020, s.119-129.

FITCH Cleo Rickman, Goldman Norma Wynick, **Cosa: The Lamps**, Memoirs of The American Academy in Roma, Vol. 94, Roma 1994.

HERMANNS Marcus Heinrich, **Licht und Lampen im Westgriechischen Alltag: Beleuchtungsgerat des 6-3. Jhs. v. Chr. in Selinunt**, Leidorf 2004.

HOWLAND Richard H, *"Greek Lamps and Their Survivals",* **The Athenian Agora IV**, Princeton 1958.

LAFLI Ergün, Tonlampen aus Seleukeia Sidera in Pisidien**, Recent Studies on the Archaeology of Anatolia**, BAR International Series 2750, England 2015, s. 237, Abb. 15.

LAFLI Ergün, MAURIZIO Buora, *"Teapot-shaped wheel-made lamps from Cilicia and southeastern Turkey"*, **Polish Archaeology in the Mediterranean**, **S. 28/1**, 2019, 335–340. https://doi.org/10.5604/01.3001.0013.7049.

METİN Hüseyin, **Kibyra Kandilleri**, Erzurum 2012, (Doktora Tezi).

METİN Hüseyin, B. Ayça Polat BECKS, *"Burdur Müzesi Metal Kandilleri"*, **Olba, S. 23**, 2015, s. 273-320.

METİN Hüseyin, *"Fethiye Müzesi'nden Bir Grup Pişmiş Toprak Roma Kandili (Kbr-T6-Demlik Form)"*, **Anadolu Arkeolojisi Harmanlanmış Bir Ömürle Mehmet Karaosmanoğlu'na Armağan**, Ankara 2021, s. 577-588.

MUNSELL Color Company, *"Munsell Soil Color Charts"*, Munsell Color Company, Baltimore 1975.

OZIOL Therese, POUILLOUX Jean, **Les Lampes**, Salamine de Chypre, 1, Paris 1969.

OZIOL Therese, **Les lampes du Musée de Chypre**, Salamine de Chypre VII, Paris 1977.

ÖZ Cüneyt, *"Silifke Müzesi'nde Bulunan Pişmiş Toprak Kandiller"*, **Uluslararası Genç Bilimciler Buluşması II: Anadolu Akdeniz Sempozyumu 04-07 Kasım 2015**, Sempozyum Bildirileri, Suna – İnan Kıraç Akdeniz Medeniyetleri Araştırma Merkezi Suna & İnan Kıraç Research Center For Mediterranean Civilizations, Antalya 2015, s. 553-584.

ROOVERS I., *"The Lamps"*, **Sagalassos I, First General Reports on the Survey (1986-1989) and Excavations (1990-1991)**, Acta Archaeologica Lovaniensia, Monographiae 5, (Yay. M. Waelkens), Leuven (Belgium) 1993.

SCHELTENS Erika, *"Some Wheelmade Lamps of Sagalassos. A Preliminary Note"*, **Sagalassos II, Report on The Third Excavation Campaign of 1992,** (Yay. M. Waelkens and J. Poblome, Leuven (Belgium) 1993.

TEKOCAK Mehmet, *"Akşehir Müzesi'nde Bulunan Pişmiş Toprak Kandiller"* **K. Levent Zoroğlu'na Armağan, Studies in Honour of K. Levent Zoroğlu,** AKMED / Koç Üniversitesi Suna & İnan Kıraç Akdeniz Medeniyetleri Araştırma Merkezi, Antalya/2013, (Yay. M. Tekocak), İstanbul 2013, s. 707-722.

WALTERS Henry Beauchamp, **Catalogue of the Greek and Roman Lamps in the British Museum**, London 1914.

# MİMARİ SERAMİK BEZEME RESTORASYONLARI SORUNLAR ve ÇÖZÜMLER

**Dr. Öğr. Üyesi Ayşe ÇETİN**

Dokuz Eylül Üniversitesi, Güzel Sanatlar Fakültesi, Geleneksel Türk Sanatları, Tezhip Ana Sanat Dalı
İzmir/TÜRKİYE
ayseerdemcetin@gmail.com, Orcid:0000-0002-6628-5163

## Özet

Tarihi yapılar üzerinde yer alan bezemeler yapıların yüzleri olarak da görülmeli, kabul edilmelidir. Canlıların kimliğini belirginleştiren yüzleri gibi, yapı cephelerinin görselleri de üzerinde bulundukları yapıların kimliğini oluşturmaktadır. Yapıların algıladığımız görselleri bölgenin yaşam şekillerini, yapı kullanım özelliklerini de gösteren belgelerdir, bu yapı detayları, aynı zamanda, kent planı içinde herkes için ayrı bir imgedir.

Geçmişten günümüze ulaşan tarihi eserler, dönemlerindeki insanların yaşam biçimlerini, gelenek ve göreneklerini anlayabilmemizi de sağlamaktadır. Bu nedenle sadece sanatsal değerleri için değil, bu günlere ulaşabilmiş kültür değerlerimizin de yarınlara taşınabilmesi için, doğru konservasyonların yapılması çok önemlidir. Restorasyonlarda proje hedeflerinde yapıyı fiziki olarak güçlendirmek kadar, görsel kimliğini korumak da öngörülmeli ve uygulamaları uzmanlarca yapılmalıdır. Aksi halde adeta başka yapılara dönmüş olan, özgün görünümlerini yitiren, estetik değeri olmayan yapılara dönüşmektedir. Kimliğini yitirmiş yeniden yapımlar ile başkalaşmış bu yapıların tarihi eser değerleri de kaybolmaktadır. Ağırlıklı olarak sorunların uygulama aşamasında ortaya çıkmasının nedenlerinin başında ise; uzman olmayan uygulamacıların hatalı uygulamaları için denetleme eksikliği ve yaptırım gücünün olmaması gösterilebilir.

Bildiride anlatılan restorasyon uygulama örnekleri ve yapım sıralaması, yapıların alan araştırma çalışmalarının tamamlanması, doğru malzeme ve uygulamalar ile çalışılması konularının önemi de vurgulanmıştır. Bildiri doğru ve hatalı onarım uygulamalarının örnek belgeleri üzerinden sunulacaktır, sunum bu belgeleri içermektedir.

**Anahtar kelimeler:** Konservasyon, Restorasyon, Restitüsyon, Bezeme, Çini, Seramik

**Abstract**

**ARCHITECTURAL CERAMIC TILE RESTORATIONS PROBLEMS and SOLUTIONS**

Ornaments on historical buildings should be seen as the faces of the structures and accepted as such. Just as the faces of living beings define their identities, the visuals of building facades also contribute to establishing the identity of the structures they adorn. The visuals we perceive on buildings are documents that reveal the region's way of life and the specific characteristics of the buildings' use. These architectural details also serve as distinct symbols within the urban plan for everyone.

Historical artifacts that have survived from the past allow us to understand the lifestyles, traditions, and customs of the people of their times. Therefore, it is crucial to carry out proper conservation not only for their artistic value but also to ensure that our cultural heritage, which has made it to the present day, can be passed on to future generations. In restoration projects, it is essential not only to strengthen the structure physically but also to preserve its visual identity. These applications should be carried out by experts; otherwise, the structures may lose their original appearances and aesthetic value, becoming unrecognizable as they transform into seemingly different buildings. The historical value of these transformed structures, which have lost their identities, is also lost. The main reasons for problems primarily occurring during the implementation phase can be attributed to the lack of supervision and enforcement power for the faulty practices of non-expert practitioners. The restoration examples and construction sequence described in the paper emphasize the importance of completing field research on the structures, using the correct materials and techniques in restoration. The paper will present examples of correct and incorrect repair practices, and the presentation includes these documents.

**Keywords:** Conservation, Restoration, Restitution, Ornament, Tile, Ceramic

## GİRİŞ

Son yıllarda tüm dünyada artmakta olan kontrol dışı göçler ve nüfuslar, kentlerin planlı yönetilmesi ve büyümesini imkânsız hale getirmektedir. Nüfus ve toplum yapılarındaki bu değişim süreci öngörülmemiş olduğundan, planlama da geliştirilememiştir. Bu süreç özgün kültür değerlerinin bozulmasına, değişim ve kayıplara uğramasına, yitirilmesine neden olmuştur ve çarpık kentleşmeye paralel olarak artarak da sürmektedir. Mimarsız, projesiz ama görsel kimlikli kent görünüme sahip yerleşimlerimiz, mimari projeli ama kültürel değerini koruyamamış, kimliksiz yapı yığınlarına dönüşmüş, aynılaşmıştır. [1]

Değişim sürecinde kent kimliğinin korunması için, her yapının özgün projelendirilmesi gereklidir. Korunan her yapı, kent planlamasında bütünün içinde, kent kültürünü ve turizm aksının omurgasını da oluşturmaktadır, Tarihi yapılar ve çevreleri, kent planlarında kültür ve sanat bütünlüğü içinde değerlendirilmesi gereken alanlar olmalıdır. Bu konuda yerel yönetimlerin planlamalarında hedef politikalar oluşturulmalı, her bölgenin kendi özgün koruma hedefleri planlamalı ve genel doğrular üzerinden de uygulamalıdır.

Mimari bezemeler yapıların yüzü, yani görsel kimliğidir. Kimliksizleşen yapılarda, kentlerin tüm tarihi eserlerinde yer alan bezeme detayları, yapıların görsel kimliklerinin belgeleridir, korunmalıdır. Kimlik kayıplarının oluşumunda en büyük sorunlardan biri, tarihi yapı bezemelerindeki bozulmalar sonucu, binalarda görsel kimliğin kaybedilmesidir. Dünyanın hızlı değişiminin olumsuz etkileri tarihi eserlerin korunmasını zorlaştırdığı kadar bozulmaların da hızla artmasına neden olmaktadır. Tarihi yapılarda geçmiş dönemlere ait plansız, geriye dönüşümsüz malzemeler ile restorasyon adı altında yapılmış olan bozulmalar, günümüzde de hatalı yapı kullanımları ile artarak sürmekte, geriye dönüşü olmayan bozulmalar oluşmaktadır. Röleve ve restitüsyon çalışmaları yapılmamış olan bezemelerin, şantiyelerde uygulamalarının kontrol edilmemeleri nedeni ile yerlerinin değiştiği, desenlerinin karışarak bozulduğu, yok olduğu da görülmektedir.

## YÖNTEM

Bildiri içinde anlatılan konular, ağırlıklı olarak yazarın uygulama deneyimleri ve sonuç raporlarından derlenmiş aktarımlardır. Proje ve uygulamalar belgeleri ile ağırlıklı olarak çini restorasyon çalışmaları üzerinden örneklenecektir. Çini restorayonlarında uygulanan, farklı disiplinlerin işbirliği ile yapılmış olan bezeme onarım çalışmalarında; sıva üstü bezeme onarımları, tamamlama çalışmaları, güçlendirmeler gibi, çoklu teknikli olarak yapılan uygulamalar, genel yapı restorasyonu uygulamaları ile birlikte eş zamanlı olarak çalışıldığından tüm restorasyon uygulamaları da örneklenmiş olmaktadır.

Restorasyon çalışmalarının sağlıklı olarak uygulanabilmesi için olması gereken çalışma aşamalarını genel olarak üç ana başlık altında sıralayabiliriz.

[1] Ayşe Çetin, Mine Şavkay "Kıyı Kentlerinde Değişim Koruma ve Kuşadası Örneği'' **Meditriology International Gazimagosa Symposium,** Kıbrıs 2007, Eastern Mediterrannean University Presss s.312.

## 1. UYGULAMA ÖNCESİ YAPILMASI GEREKEN ÇALIŞMA AŞAMALARI

Kültür mirasları, üzerlerinde deneme yanılma yöntemlerinin uygulanmasının söz konusu olamayacağı alanlardır. Restorasyonlarda oluşabilecek sorunların uygulamalardan önce çözülmeleri gereklidir. Tarihi yapıların bezeme restorasyon projelerinin, uygulama öncesi yapılan mimari proje ile birlikte eş zamanlı olarak planlanması ve her iki proje için imalat süreleri ile miktarlarının birlikte hesaplanarak ihalelerin oluşturulması, en doğru yöntem olarak öngörülmektedir.

Yapıda yer alan bezeme programları ve detaylarının, yer tespitleri ile projelendirilmesi için, öncelikle bezemelerin yer aldığı yapının sağlam olması, gerekli ve şarttır. Genel olarak yapı bezemelerindeki bozulmalar ana yapıda oluşan sorunlara paralel olduğundan, yapı üzerindeki bozulmaların tespiti ve onarımı çok önemlidir. Bu nedenler ile uygulama öncesi yapılan çalışmaların yapım aşamaları, aşağıdaki sıra ile gerçekleştirilmektedir.[2]

1. Alan araştırmaları uygulama başlamadan önce tamamlanmalıdır.
2. Yapı yerinde tespit ve değerlendirmelerin raporlanması, belgelenmesi gereklidir.
3. Koruma onarım çalışmalarında elimizdeki eserlerin korunabilmeleri için, öncelikle varlıklarının belgelenmesi gereklidir. Resmi kurum ve kuruluşlardan yapı ile ilgili belgelere ulaşılmalı, alan araştırmaları yapılmalı ve yapılarda bulunan çinilerin tamamının ölçümlenerek projelendirilmeleri ile belgelenerek katalogları oluşturulmalıdır. Bu görsellerin, var olan belgeler ile karşılaştırmalı olarak inceleme ve çözümlemelerinin de ayrıca yapılması gereklidir. Bilgi ve belge tarama çalışmalarında[3] ortaya çıkan farklı bilgilerin görülmesi durumunda ise bilgilerin tümünün, yer aldığı yazılı belgeler ile birlikte raporlanarak ilgili kurumların bilgisine sunulmalıdır.
4. Restore edilecek binanın, elde edilmiş olan doneler ile konservasyon projeleri hazırlanmalı, röleve, restitüsyon, restorasyon projelerinin gerekli her aşamasında, ilgili kurum ve kuruluşların onayı alınmalıdır.
5. Doğru mimari restorasyon projesinin üzerinde, bezeme projesi de mutlaka olmalıdır. Yüzey temizleme işlemleri gibi yapının algısının güçlendirilmesi çalışmalarının yanı sıra çevresi ile ilgili eski fotoğraf ve belgelere de ulaşılarak, [4]aynı dönemde yapılmış olan diğer yapı örnekleri de incelenerek restitüsyon projelerinin oluşturulması, onaylanarak uygulamalarda kullanılması gereklidir.
6. Yapıda var olan ve restorasyon uygulamalarında kullanılacak malzemelerin de analizlerinin hazırlanması proje raporu ile onaya sunulması gerekmektedir. Arşivlerde yer alan reçeteler ve günümüz malzeme laboratuvar analizlerinin karşılaştırılmalı olarak incelenmeleri ile elde edilen verilerin, onarım ve yeniden yapım uygulamalarında üretimi yönlendirmesi mümkündür. Yazma eserlerimizin günlük dil ile tekrardan yayınlamalarının önemi de burada bir kez daha ortaya çıkmaktadır. Bazı tarihi arşiv belgelerinin günümüz Türkçesine çevrilmeleri ve yayınlanmaları

[2] Ayşe Çetin, *"Diyarbakır Melik Ahmet Paşa Camii Çinileri Koruma, Onarım Projesi Ve Uygulamaları",* **Uluslararası Katılımlı Tarihi Eserlerin Güçlendirilmesi Ve Geleceğe Güvenle Devredilmesi Sempozyumu-2** Bildiriler, Diyarbakır, 15-17 Ekim 2009, s.601-611.
[3] Nurhan Atasoy, Julian Raby, **İznik Seramikleri,** 1989 İstanbul, s.73.
[4] Carswell John, **Iznik Pottery,** British Museum Pres London,1998,128.S.s 111.

inşaat uygulamalarında da aydınlatıcı olacaktır. Günümüz restorasyon uygulamalarında, sadece günümüzde var olmayan yapı malzeme ve teknikler için farklı üretim teknolojilerinden destek alınabilir. Bu konuda ölçü ve sınırlar ise, uygulama öncesi yapılması gereken restitüsyon projelerinde yer almalıdır. Malzeme analiz raporları uygulama öncesinde tam ve hazır olmalıdır.

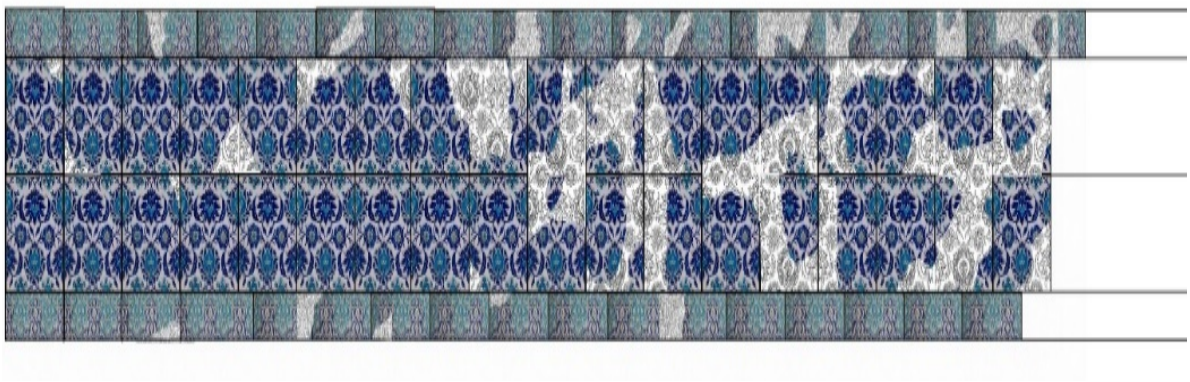
7. Projeler, bu nedenlerden dolayı mutlaka tespit tutanakları ve raporlar ile desteklenmelidir. Restorasyon projeleri ile birlikte, restorasyona yönelik malzeme analizleri ve uygulama tekniklerini öngören raporlar, alan bilgi, belge tarama çalışmaları ve yapılan analizler sonucu hazırlanan skalalar da ilgili kurum ve kurullarca, onanmalıdır.

## 2. UYGULAMA SÜRECİNDE YAPILMASI GEREKEN ÇALIŞMA AŞAMALARI

Çinileri mevcut olmayan geniş alanların konsolidasyonlarının sağlanması, tamamlama çalışmaları, iyileştirilmeleri ve güçlendirmelerinin tamamlanmış olması gereklidir. Çinilerin temizlik ve montajları, son temizlemeler, koruyucu uygulamaları, sağlamlaştırma ve bütünlemeler olarak sıralama devam etmektedir. Uygulama çalışma aşamaları, aşağıdaki sıra ile gerçekleştirilmektedir. Bu çalışmaların her aşamasının ilgili yetkililerce onaylanmış olması, proje okumalarının tümde doğru yapılması gereklidir.

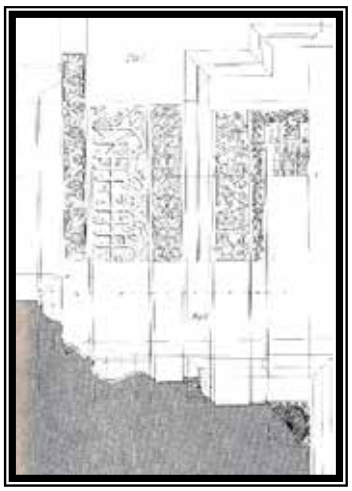
1. Bezeme projesinin, mimari proje içinde aplikasyonunun, uygulamalar ile tamamlanması, doğru konumlandırma çalışmalarının yapılması ile başlar. Uzun süre olumsuz koşullarda örtülü kalan çok kötü durumda olan çinilerin konservasyonları için yapılması gerekli olan koruma ve onarım çalışmaları; sağlamlaştırma, yerinde onarım kırık parça, sır kopmaları ile bozulan yüzeylerin onarımları, yapının niteliksiz ek yapılardan arındırılması, işlemlerinin yapıya zarar vermeyecek yöntemler uygulanarak temizlenmesi aşamaları olarak sıralanmaktadır.
2. Strüktürel sağlamlaştırmada duvarların onarılması ile eş zamanlı olarak çinilerin zemin onarılmalarının ve konsolidasyonlarının da yapılması, zaman, üretim maliyeti, malzeme kayıpları gibi birçok konuda geniş kazanımlar sağlamaktadır. Yapılan sağlamlaştırma çalışmalarında enjeksiyon, dikiş gibi teknik uygulamalarda, ana yapı ve çiniler üzerinde geriye dönüşümlü, geleneksel teknikler ile yapı alanında üretilmiş, kireç esaslı malzemeler ve restorasyona yönelik hazırlanmış, onaylı geriye dönüşümlü bağlayıcılar kullanılmaktadır.
3. Bezeme restorasyonu uygulamalarında eserin durumuna göre restorasyon programı oluşturmak gereklidir. Eksik tamamlama uygulamalarında boş bırakmak, sadece iz çizgisi ile bırakmak, konum planı düzeninde cephe rölevelerine yerleştirilerek panoramalar oluşturmak, kalem işi tekniği ile desen tamamlama çalışmaları ve tıpkı yapımlar ile bütünlemeler yapmak bu planlamalar ile mümkündür.[5]

[5]Ayşe Çetin, **"Bezeme Restorasyonlarında Proje ve Uygulama Sorunları",** 2.Geleneksel El Sanatları Diyarbakır El Sanatları Sempozyumu 2, Bildiri Özetleri Diyarbakır 2007 s.53

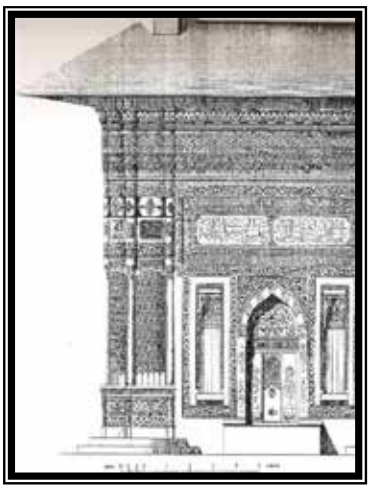


**Çizim 1:** Diyarbakır, Melik Ahmet Paşa Camii, Çini Restorasyon Projesi, 2018

Osmanlı İmparatorluğundan elimize ulaşan belgelerde, günümüz kanunlarının, kural ve tekniklerinin olmadığı dönemlerde, bu çalışmaların, doğru detaylar ile çözümlemelerinin projelere işlenmiş olduklarını görmekteyiz. Örneğin, 1873 tarihinde Viyana'da yapılmış olan, kültür ve sanatımızın özelliklerini ve güzelliklerini, medeni dünyaya tanıtmak amacıyla katılınmış olduğu ifade edilen, '' Osmanlı İmparatorluğu Mimarisi '' adlı sergide mimari projeler ile bezeme programlarının, birlikte projelendirildiği görülmektedir.[6]



**Çizim 2:** Yeşil Camii - Bursa



**Çizim 3:** Sultan Ahmet Meydanı, III. Ahmet Çeşmesi

## 3. UYGULAMA SONRASI YAPILMASI GEREKEN ÇALIŞMA AŞAMALARI

1. Konservasyonlarda bir diğer önemli detay uzman uygulama ekiplerinin oluşturulmasıdır. Yetişmiş eleman sorununa çözüm olarak, özellikle yerel yönetimlerin ilgili çalışma birimleri ile iş birliği yaparak, restorasyona yönelik eleman yetiştirme eğitimleri oluşturması çok önemlidir.
2. Restorasyonları tamamlanan çinili alanların tümüne koruyucu geriye dönüşümlü malzeme uygulanması yapılarak konservasyonları da yapılmalıdır.

[6] Ayşe Çetin, **"Osmanlı İmparatorluğu Mimarisi",** Tarihi Araştırmalar ve Dökümantasyon Merkezleri Kurma ve Geliştirme Vakfı, İstanbul, (ilk basım 1873)1998, s. 32.

3. Malzemelerin dayanıklılık, renk gibi bir çok farklı skalalarının yapılması, reçete uygulamalarının, yapı ile ilgili tüm bilgilerin, örnek doneler de oluşturularak belgelenmesi, iş bitiminde ilgili kurumlara verilecek şekilde sağlanmalıdır.
4. Şantiyelerde uzman restoratörlerin sorumluluğunda yürütülen uygulamalar, günlük raporlar, şantiye uygulama defteri ve çift envanter defteri ile kayıt altında tutulmalıdır.
5. Şantiye envanteri ve raporları ile birlikte kullanılan kalıplar, skalalar, malzeme örnekleri ve raporlar da korunarak iş bitiminde ilgili kurumaların zimmetine yasal işlemler ile teslim edilmelidir.

## SONUÇ

Konservasyon, konsolidasyon uygulamalarının öncelikli olduğu, toplum tarafından korunan, tahrip edilmeyen tarihi yapıların restorasyonlara gereksinimleri olmayacağı gerçeği koruma hedefimizin sloganı olmalıdır. Restorasyonlar konusunda belirlememiz gereken ana hedef; kültür ve tarih miraslarımızda sorunlar oluşmadan, ilgili kurum ve kuruluşlar tarafından koordineli olarak bakım onarım çalışmalarının yapılmasının sağlanmasıdır.

Proje, analiz, katalog, iş bitirme, kurtarma raporları gibi çalışmaların yapılmasında amaç; bu tür yapılar için uygulama ve proje standardının oluşturulması, sistemlerin yapılandırılmasıdır. Yapı içlerine yerleştirilen kameralar ve yapı sorumlularına sayı ve detay bilgileri ile kataloglanarak teslim edilen belgeler ile tarihi yapıların tümünün tek merkezden kontrol edilmesi de mümkün olacaktır. Devletin farklı kurumlarının koruma amaçlı ekipler oluşturarak yapacağı bu çalışmalara, ilgili kurum görevlilerinin eğitilerek katılması ile eserlerin zimmet kontrol çalışmalarının yürürlüğe koyulması da daha kolay olacaktır.

Bu çalışmalar üniversitelerde alanlarında yetişmiş uzmanların ve kurumların işbirlikleri ile yapılmalıdır. Üniversitelerde örneğin hat, çini, eski kumaş gibi, uzmanlık gerektiren alanlarda; tıpkı üretimler ve onarımlar için analiz, malzeme ve uygulama teknikleri konularında uzmanlar yetişmiş olduğu halde, restorasyon yapan şantiyelerin danışmaması, hatta birçoğunda baştan keşiflerin yapılmaya çalışılması ise sorunların oluşum gerçeğidir. Projelendirilmeden, uzman olmayanlar ekipler tarafından yapılan çalışmalar sonucunda ise yapılarda restorasyon adı altında bozulmaların oluşması kaçınılmaz olmaktadır. Mezar taşlarından, dini yapılara, sivil yapılardan ören yerlerine kadar tüm tarihi ve kültürel değerler bir bütün içerisinde birlikte değerlendirilmeli, çalışılmalı, tek bir kent planının parçaları olarak korunmalı ve birbirleri ile ilişkilendirilerek projelendirilmelidir. Belgeleme ve koruma çalışmaları, kent yöneticileri ve görevlileri tarafından bilinen ve doğru uygulanan çalışmalar olmalıdır.

Yapılan tüm restorasyon çalışmaları yüzey estetiği değil koruma ve yaşatma kaygısı taşıyan uygulamalar olmalıdır. Mimari bezeme detaylarında yapılması gereken proje ve uygulama çalışmaları; özel uzmanlık alanlarının, farklı disiplinlerin bir arada çalışmasını gerektiren uygulamalardır. Farklı uzmanlık alanlarını içeren detaylar konusunda, mimarların tek başına karar verebilmesi ise olanaksızdır. Çiniden ahşaba, alçıdan cama uzanan yüzlerce bezeme hakkında tüm alan araştırmalarının ve analizlerin yalnızca mimarlar tarafından yapılmasını beklemek etik de değildir. Bu nedenle korumaya yönelik restorasyon kavramı yaygınlaşmalı, uygulamalarda, mimari yapı elemanları ile tüm bezemeler eş zamanlı olarak konu uzmanlarınca projelendirilmeli, koruma amaçlı çalışmalar aynı hızla çoğaltılarak yapılmalıdır. Bozulmalar sonucu "gelecek nesillere devredecek özgün eserlerimizin kalmaması tehlikesi"ne karşın, önlem almamız, yapı görünümlerinin orijinalden uzaklaşmasına, görsel algılarında melezlenmelere, bozulmalara izin vermememiz gerekmektedir.

## KAYNAKÇA

ATASOY Nurhan - RABY Julian**, "***İznik Seramikleri", ***Alexandra Press London*** 1989, İstanbul, S484 s.73

CARSWELL John, "*Iznik Pottery", **British Museum Pres London**,1998,S 128, .s111

ÇETİN Ayşe, *"Diyarbakır Melik Ahmet Paşa Camii Çinileri Koruma, Onarım Projesi Ve Uygulamaları",* **Uluslararası Katılımlı Tarihi Eserlerin Güçlendirilmesi Ve Geleceğe Güvenle Devredilmesi Sempozyumu-2** Bildiriler Kitabı, Diyarbakır, 15-17 Ekim 2009, S 864 s.601-611 TMMOB İnş.Müh:Od Yayını

ÇETİN, Ayşe ,ŞAVKAY Mine, "*Kıyı Kentlerinde Değişim Koruma ve Kuşadası Örneği''* **Kıbrıs, Meditriology International Gazimagosa Symposium,** Eastern Mediterrannean University Presss 2007, S 502, s.185-188.

ÇETİN Ayşe, *"Bezeme Restorasyonlarında Proje ve Uygulama Sorunları",* **2.Geleneksel Diyarbakır El Sanatları Sempozyumu,** Diyarbakır, 31 Mayıs-1-Haziran 2007 Bildiri Özetleri Kitapçığı, 2,s 80.S.,s 53-54

T.C. Kültür Bakanlığı, Tarihi Araştırmalar ve Dökümantasyon Merkezleri Kurma ve Geliştirme Vakfı yayını,*"Osmanlı İmparatorluğu Mimarisi",* S 87-ekler, s.17-21,Katalog Yayını, İstanbul, 1998 (İlk basım 1873)

# KLASİK İZNİK ÇİNİSİ: YUMUŞAK PORSELENİN ÖNCÜLÜ

**Prof. Dr. Ersoy YILMAZ**

Çankırı Karatekin Üniversitesi, Sanat, Tasarım ve Mimarlık Fakültesi, Seramik Bölümü,
Çankırı/ TÜRKİYE
ersoyyilmaz@windowslive.com, Orcid:0000-0002-4185-3101

## Özet

Geleneksel seramikler earthenware, stoneware ve porselen olmak üzere üç ana grup içinde sınıflandırılır. 11. Yüzyılda Mısır'da icat edildiği düşünülen stonepaste (fritware) ise, temel bileşenini kil yerine kuvarsın oluşturduğu çığır açıcı bir seramik türüdür ve bu üçlü sınıflandırmanın dışında kalır. Mısır'dan Suriye ve İran'a yayılan stonepaste 15.yüzyılda Anadolu'ya da ulaşır ve 16.yüzyılda İznik'teki saraya bağlı seramik üretiminin başlıca tercihi haline gelir. Bu yüzyılda üretilen çeşitli formlardaki stonepaste ürünler, yani İznik çinileri, Osmanlı çini sanatının zirvesini temsil eder. Modern araştırmalar İznik çinisini Avrupa yumuşak porseleninin icadına giden uzun yoldaki önemli bir kilometre taşı olarak görmektedir. Bazı bilim insanlarına göre Avrupa yumuşak porseleni teknik olarak stonepaste'ten türemiştir. Öyle ki, 16. yüzyılın sonunda Floransa'da üretilen ve Avrupa'daki ilk başarılı porselen taklidi olarak görülen Medici porseleninin bileşimi, dönemin İznik çinileriyle büyük ölçüde aynıdır. İznik çinileri, sadece yumuşak porselenin değil 18.yy.ın başında Dresden'de yeniden icat edilen sert-porselenin de yolculuğundaki önemli bir kilometre taşıdır.

**Anahtar kelimeler:** seramik, çini, İznik, stonepaste

**Abstract**

**CLASSIC IZNIK TILE: THE FORERUNNER OF SOFT PORCELAIN**

Traditional ceramics are classified into three main groups: earthenware, stoneware and porcelain. Believed to have been invented in 11th century Egypt, stonepaste (fritware) is a groundbreaking type of ceramic in which the main component is quartz instead of clay, and is excluded from these three classifications. Spreading from Egypt to Syria and Persia, stonepaste reached Anatolia in the 15th century and became the main choice of the palace ceramic production in Iznik in the 16th century. The various forms of stonepaste produced in this century, the Iznik tiles, represent the pinnacle of Ottoman tile art. Modern research views Iznik tiles as an important milestone on the long road to the invention of European soft porcelain. According to some scholars, European soft porcelain is technically derived from stonepaste. In fact, the composition of Medici porcelain, produced in Florence at the end of the 16th century and considered the first successful porcelain imitation in Europe, is largely identical to the Iznik tiles of the period. Iznik tiles are an important milestone in the journey not only of soft porcelain but also of hard porcelain, which was reinvented in Dresden at the beginning of the 18th century.

**Keywords:** ceramic, chini, Iznik, stonepaste

## GİRİŞ

Çini kelimesinin "aslı Osmanlıca çînî (Çin'e ait, Çin işi) olup porselen sanatını dünyaya tanıtan Çinliler'e izafetle Çin isminden türetilmiştir."[1] Çini terimi, en genel anlamıyla geleneksel Türk seramiğine atıfta bulunur. Türk sanat tarihçileri ise tıpkı Batılı meslektaşlarının çoğu gibi modern öncesi dönemlerin pişmiş toprak nesnelerini kap-kacak formunda olan kullanım nesneleri ve mimari öğeler şeklinde iki ana gruba ayırırlar: İngilizce alanyazının "pottery" olarak adlandırdığı ilk grup için "seramik" ya da "keramik" denirken "çini", "tile" (karo) denen grup için kullanılmaktadır. Bu doğrultuda örneğin Ara Artun "Kap-kacak türünden olanlarına "seramik", duvar kaplamalarına da "çini" demek en kolay ayırım olmaktadır"[2] derken, Şerare Yetkin "Türklerde iç ve dış mimari süslemenin en renkli kolu olan çini sanatı…"[3] ifadesini kullanır.

Fabbri tarafından ifade edildiği gibi, seramik nesneler için biçimsel (eserin şekline dayalı), işlevsel (eserin kullanımına dayalı) ve teknolojik (eserin üretim tekniğine dayalı) olmak üzere üç ana sınıflandırma ölçütü vardır ve "biçimsel ve işlevsel kriterler uzun zamandan beri iyi bir şekilde belirlenmiş olsa da teknolojik sınıflandırma hala tartışılmaktadır."[4] Türk sanat tarihçiliğinin işleve dayalı yukarındaki yaklaşımı, bu yerleşik sınıflandırmaya dayanmakta ancak çiniyi üretim teknolojisine dayalı bir sınıflandırmayla tanımlayan yaklaşımlar da gitgide artmaktadır. Örneğin Henry Glassie'nin "Türk maddi kültür çalışmalarında bir anıt eser"[5] olarak görülen *Turkish Traditional Art Today* (Günümüzde Geleneksel Türk Sanatı) kitabında çiniyi "karolar dâhil beyaz bileşik bünye üzerine sıraltı yöntemiyle resimlenmiş tüm seramik ürünler"[6] şeklinde tanımlamıştır. Mezahir Avşar ve Lale Avşar'ın "silisli hamurdan yapılan seramik mamuller" şeklindeki tanımları ve İznik Çini Vakfı'nın kurucusu Işıl Akbaygil ile Türk seramik sanatının önemli isimlerinden Güngör Güner'in "çini" teriminin İngilizce karşılığı olarak "quartz ceramic" (kuvars seramik) ibaresini kullanmaları da aynı paraleldedir.[7]

Yukarıda geçen "bileşik bünye", "silisli hamur" ve "kuvars seramik" ifadeleri, çininin bileşimindeki yüksek silis/kuvars oranına atıfta bulunmakta ve çininin, kil-esaslı diğer geleneksel seramiklerin hepsinden nasıl farklılaştığına işaret etmektedir. Temel malzeme olarak kil yerine kuvarsın kullanıldığı bu sıra dışı seramikler güncel alan yazında "fritware" ya da "stonepaste" olarak adlandırılmaktadır. Dolayısıyla beyaz hamurlu tabir edilen İznik ve Kütahya çiniler, 11. yy.da Fatımî devri Mısır'ında geliştirilerek İslam dünyasına yayılan ve bu coğrafyada seçkin seramik ürünler için standart hale gelen stonepaste'in bir türüdür.

Bu bildiride teknolojiye dayalı son dönemdeki seramik sınıflandırmalarının stonepaste'i yumuşak porselenle aynı kulvara dâhil ettiği ve böylelikle onu yumuşak porselenin öncülü olarak gördüğü üzerinde durulmaktadır. Bu doğrultuda klasik İznik çinisinin Avrupa yumuşak porseleninin icadına ve nihayetinde

[1] Şerare Yetkin, "Çini", **TDV İslâm Ansiklopedisi**, C:8, Türkiye Diyanet Vakfı, Ankara 1993, s.329.
[2] Ara Altun, "İznik ve Çinisi," **Kültür ve Sanat**, S.35, 1997, s.29.
[3] Ş. Yetkin, "Çini", 329.
[4] Bruno Fabri (Ed.), **Science and Conservation for Museum Collection**, Nardini Editore, Floransa 2017, s.164.
[5] Özkul Çobanoğlu, "*Türk Maddi Kültür Çalışmalarında Anıt Bir Eser ve Henry Glassie'nin Düşündürdükleri*", **Milli Folklor III/22**, 1994, s.11.
[6] Henry Glassie, **Turkish Traditional Art Today**, Indiana University Press, Bloomington 2002, s.443.
[7] "*İznik Çinilerinin Günümüze Yansıması*", **Seramik Türkiye 25**, 2008, s. 104; Güngör Güner, "*Seramik Eğitiminde Iskaladığımız Bir Değerimiz; Çini (Silisli Seramikler)*", **Seramik Türkiye 25**, 2008, s.112.

sert/hakiki porselenin yeniden icadına giden uzun yoldaki önemli bir kilometre taşı olarak görüldüğünün vurgulanması amaçlanmaktadır.

## YÖNTEM

Bu çalışmada, stonepaste bünyesinin özellikleri, seramiğin teknolojiye dayalı son sınıflandırmaları ve özellikle klasik İznik çinilerinin Avrupa yumuşak porseleninin potansiyel öncüsü olarak rolünü açığa çıkaran kitaplar, kitap bölümleri ve makaleler dahil olmak üzere yayınlara odaklanan bir literatür taraması kullanılmıştır.

## 1. ÇİN PORSELENİNİN ORTADOĞULU RAKİBİ: STONEPASTE

Temel bileşenini kilin değil de kuvarsın oluşturduğu stonepaste, bu özelliği nedeniyle hayli sıra dışı bir seramik türü ve İznik çinisi de özel bir stonepaste çeşididir. Bu durumun daha açık şekilde ortaya konmasında geleneksel seramiklerin en mükemmel türü olarak görülen "porselen" anahtar rol oynamaktadır. Hakiki/sert porselen, Tang Hanedanlığı (M.S. 618-907) döneminde Çin'de icat edilmiştir ve ayırt edici dört özelliği beyazlığı, yarı-saydamlığı, sertliği ve kendine has çınlamasıdır.[8] Bu icat, yerel çömlekçilerin yüzyıllara yayılan tutkulu çabaları kadar Çin porselen endüstrisinin sahip olduğu benzersiz jeolojik özelliklerle de ilgilidir: Önce, Çin'deki Gao ling adlı dağa atfen kaolin olarak adlandırılan özgün bir kil türü ve ardından petunse (Çin taşı) denilen bir diğer bileşen keşfedilmiş ve bunlar tipik bir porselen hamurunun iki temel unsurunu oluşturmak üzere harmanlanmıştır.[9] Porselen İpek Yolu deniz güzergâhı ile önce İslam dünyasına sonra da Avrupa kıtasına ulaşmış ve her iki kültürde de beğeninin ötesinde bir hayranlık ve gizem nesnesine dönüşmüştür. Bu koşullar yerel seramikçileri porselen yapmak, hiç değilse onun görünümünü taklit eden bir seramik üretmek çabasına sevk etmiştir ve bu çabanın, önce İslam coğrafyasında gerçekleştiği görülür.

Çin porselenini taklit etme gücüne sahip, tam manasıyla beyaz ilk seramik bünye, Irak'ta ortaya çıkan ve 9. yüzyıl itibariyle iyice gelişmiş durumda bulunan kalay-sırlı earthenware'dir.[10] Kalay oksit ilavesiyle örtücü ve beyaz hale getirilmiş sır, ya da kısaca "kalay-sırı" ile yapılan şey, ürünlerin özgün, sarımtırak renginin beyaz, örtücü bir sırla maskelenmesidir.[11] Bu yeni teknikle elde edilen beyaz yüzey, resimsel uygulamalar için ideal bir tuval sağlamış ve keşfedilen renkler daha sonra Çinli seramikçiler tarafından uyarlanmıştır. [12]

Yakın Doğulu seramikçilerin kalay-sırlı earthenware'in ardından gerçekleştirdiği bir diğer önemli hamle de 11. yüzyıl Mısır'ında yeni bir seramik bünyenin geliştirilmesidir. Güncel literatürde fritware ya da daha yaygın olarak stonepaste olarak adlandırılan bu yeni bünye, kirli pişme renkli seramiğin bir sırla maskelenmesi yerine, kendisi beyaz renkte pişen bir seramik üretmek fikrine dayanır. Bu doğrultuda

[8] Ersoy Yılmaz, "*Seramik-Sofra Adabı Etkileşimi ve Politik Söylem Aracı Olarak 18.yy Porselen Yemek Takımları*", **İnsan ve Toplum Bilimleri Araştırmaları Dergisi 8/S.1**, 2019, s.202
[9] Suzanne G. Valenstein, **Handbook of Chinese Ceramics**, Metropolitan Museum Of Art, New York 1989, s.110.
[10] Robin Hildyard, **European Ceramics,** University of Pennsylvania Press, Philadelphia 1999, s.26.
[11] Ersoy Yılmaz, "*Seramik-Sofra Adabı",* s.207.
[12] Marino Magetti, "Technology and Provenancing of French Faience", **Seminarios de la Sociedad Espanola de Mineralogia, C 9**. (Yay. J. M. Herrero ve M. Vendrell) 2012, s. 43.

binlerce yıl içinde yerleşik hale gelen bir uygulama terk edilerek seramik çamurunun temel bileşeni olarak kil yerine silis (kuvars) kullanılmıştır.[13]

James W. Allan'ın 1971'deki bir yayınında açığa çıkardığı gibi hem bir tarihçi hem de çömlekçi bir ailenin mensubu olan Ebu'l-Kasım'ın 1300'lere tarihlenen risalesinde tipik bir stonepaste'in bileşimi yaklaşık on kısım ezilmiş kuvars, bir kısım ezilmiş cam ve bir kısım ince beyaz kil olarak belirtilmektedir.[14] Kil, kuvars-yoğun bünyeyi oluşturmak için gerekli olan plastikliği sağlamakta ve pişirim esnasında da camla ve bir ölçüde de ezilmiş kuvarsla reaksiyona girerek tüm gövdeyi birbirine bağlayan ara camı üretmektedir.[15] Bir başka ifadeyle bir stonepaste, camsı faz ile birbirine bağlanmış, ince taneli kuvars bünyeden oluşmaktadır.[16] Stonepaste'in kendine özgü kimyası, önce kurşun-alkali, sonra da sadece alkali ile eritilen yeni sırların geliştirilmesini de gerektirmiş ve doğal hallerinde renksiz olan bu yeni sırların şeffaf ve camsı nitelikleri başta sır-altı denilen teknik olmak üzere çok çeşitli dekoratif teknikleri kolaylaştırmıştır.[17] Stonepaste teknolojisi 12. yüzyılın başlarında İran ve Suriye'ye ulaşır ve bu tarihten sonra, Türk sanat tarihçilerinin çoğu kez "beyaz hamurlu" diye atıfta bulundukları İznik çinilerinin tipik biçimde örneklediği üzere, İslam coğrafyasındaki seçkin seramiklerin büyük çoğunluğunun üretildiği bünye olur. Bu durum, stonepaste'in beyazlık ve sertliği gibi üstün özelliklerinden başka yer değiştiren Orta Doğulu seramikçilerin tanımadıkları yerel killeri kullanmak yerine çok daha öngörülebilir olan kuvarsı (silisi) tercih etmeleriyle de açıklanır.[18]

## 2. İZNİK ÇİNİLERİ

Orta çağ İran seramikleri, Keşan ve Tebriz gibi üretim merkezlerinde stonepaste üretiminin zirveye ulaştığı 12. yüzyılın sonları, 13. yüzyıl ve 14. yüzyılın başlarında en parlak dönemini yaşamıştır.[19] Stonepaste teknolojisinin Osmanlı seramik endüstrisine gelişi, tıpkı İslam coğrafyasının diğer yörelerinde olduğu gibi, göçmen seramik ustaları yoluyla gerçekleşmiştir ve bunda İranlı zanaatkarların rolü büyük gibi görünmektedir. Necipoğlu'na göre 15.yy. çinileri, olasılıkla yerel yardımcılarla birlikte çalışan İran'dan gelen göçmen ustalarla ilişkilidir.[20] Sitare Turan Bakır da mavi-beyaz çinilerin erken dönem Osmanlı mimarisinde Tebrizli ustalarla birlikte ortaya çıktığını gösterir saray belgelerine değinmektedir.[21] Bu zanaatkarları Yavuz Sultan Selim'in 1514'te Safevilere karşı kazandığı zaferin ardından başkentine getirdiği Tebrizli ustalardan birinin başında bulunduğu, İstanbul'da şimdiye kadar bilinmeyen bir seramik atölyesine bağlı bir grup izlemiştir.[22]

---

[13] Ersoy Yılmaz, "*Seramik-Sofra Adabı",* s.208.
[14] Sarah Paynter, Füsun Okyar, Sophie Wolf ve Mason S. Tite, "*The Technological Development of Stonepaste Ceramics From the Islamic Middle East*", **Archaeometry, C.46/S.3**, 2004, s.570. https://doi.org/10.1111/j.1475-4754.2004.00166.x
[15] Sarah Paynter, Füsun Okyar, Sophie Wolf ve Mason S. Tite, "*The Production Technology of Iznik Pottery-A Reassessment*", **Archaeometry, C 46/S 3**, 2004, s.422. https://doi.org/10.1111/j.1475-4754.2004.00166.x
[16] Çetin Öztürk, "*Farklı Silis Oranlarının Taş Çini Özelliklerine Olan Etkilerinin Araştırılması*", **El-Cezeri C.9/S.1**, 2021, s.123. https://doi.org/10.31202/ecjse.949223
[17] Marcus Milwright, **An Introduction to Islamic Archaeology**, New Edinburgh Islamic Surveys, 2010, s.156.
[18] Sarah Paynter, Füsun Okyar, Sophie Wolf ve Mason S. Tite, "*The Technological Development*", s.571.
[19] Scott Redford, M. James Blackman, "*Luster and Fritware Production and Distribution in Medieval Syria*", **Journal of Field Archaeology, C.24/S.2**, 1997, s.234. https://doi.org/10.1179/009346997792208230
[20] Gülru Necipoğlu, "*From International Timurid to Ottoman: A Change of Taste in Sixteenth-Century Ceramic Tiles*", **Muqarnas C.7**, 1990, s.136. https://doi.org/10.2307/1523126.
[21] Mustafa Beyazıt, "*Erken Osmanlı Devri'nde Tebrizli Usta Gruplarının İzi Nasıl Sürülmeli?*", **History Studies C.6/S.3**, 2014, s.46.
[22] Gülru Necipoğlu, "*From International Timurid*", s.136.

Bu doğrultuda 15. yy başlarına doğru, kırmızı hamurlu "ilk devir Osmanlı seramikleri" yerine İznik ve Kütahya'da beyaz hamurlu seramikler üretilmeye başlanır. 16.yy.ın başlarına gelindiğinde, İznik hükümdarlık hanedanının ana seramik tedarikçisi haline gelmiş, örneğin, 1510'larda Bursa'daki Şehzade Mustafa ve Şehzade Mahmud türbelerinin yeniden inşasında, Manisa'daki Yeni Valide Camisi'nde (1522-23) ve Gebze'deki Çoban Mustafa Paşa Türbesi'nde (1528-29) kullanılan çiniler İznik'te üretilmiştir.[23] Kırmızı hamurlu eartheanware'lerin yerini stonepaste'lere bırakışı seramik üretim teknolojisinde olduğu kadar bezeme anlayışına da yansıyarak yeni bir bezeme üslubu getirmiş, temiz, beyaz bir fon üzerine sır altı tekniğinde kobalt mavi daha sonralarda firuze renklerle bezeme yapılmıştır. "Mavi-beyaz" seramikler olarak anılan bu grup Osmanlı seramik sanatının ikinci gelişim basamağını oluşturmaktadır.[24] "İznik çinisi" terimi, çoğu zaman, "Mavi-beyaz" tabir edilen bu grupla başlayarak bezeme özellikleri açısından çeşitlenen bu beyaz hamurlu seramiklere işaret etmek için kullanılmaktadır. Örneğin konuya ilişkin önemli yayınlardan birinde İznik çinisi teriminin Osmanlı Türkiye'sinde 15. yüzyılın sonlarından itibaren, ithal Çin mavi-beyaz porselenlerinin yerini almak üzere şeffaf kurşun-alkali sır altına uygulanan parlak renkli pigmentlerle süslenmiş stonepaste bir bünyeden üretilen seramikler olduğu bilgisi verilir. Bu yayına göre İznik çiniciliğinin gelişimi sırası, genel olarak, 1480'lerde Kütahyalı Abraham'ın ürünleriyle başlar, Haliç-işi ve Şam-işi ürünlerle devam ederek 1550'lerde üretimine başlanan ve 17. yüzyıla kadar devam eden Rodos-işi çinilere kadar uzanmaktadır.[25] (Görsel 1). Bir başka ifadeyle İznik çinileri başlangıç evresinin içe dönük arabesk kompozisyonlarından on altıncı yüzyılın ikinci yarısının cesur natüralizmine kadar birbirini izleyen üslup evrelerini yansıtmaktadır.[26]

[23] Gabar Ágoston, Bruce A. Masters, **Encyclopedia of the Ottoman Empire,** Facts on File, New York 2009, s.133.
[24] Faruk K. Şahin, **Yeni Buluntular Işığında Kütahya Keramiklerinin Değerlendirilmesi (1979-1991 Yılları)**, İstanbul 1994, (Doktora Tezi), s.7.
[25] Sarah Paynter, Fisun Okyar, Sophie Wolf ve Mason S. Tite, "*The Production Technology*", s.422.
[26] Julian Henderson, Julian Raby, "*The Technology of Fifteenth Century Turkish Tiles: An Interim Statement on the Origins of the Iznik Industry*", **World Archaeology**, **C.21/S.1**, 1989, s.115.



**Görsel 1:** 1575–90 tarihli bir İznik çini tabak, çap 28.4 cm., stonepaste gövde üzerine çok renkli sır-altı bezeme. Metropolitan Museum of Art web sitesi (https://www.metmuseum.org/art/collection/search/451490).

Buradaki önemli nokta şudur ki bu üslupsal değişiklikler boyunca gövde ve sırın teknik özellikleri aynı kalmıştır: silisli bir gövde, ince öğütülmüş silisli astar, sır altı pigmentler ve renksiz, saydam bir sır.[27] Son analizlere göre, İznik çinisi gövdesinin bileşimi %65-75 kuvars, %15-18 kurşun ve kireç bakımından zengin frit[28], %3-4 yüksek oranda kurşunlu frit ve sadece %8-13 kireçsiz kil ile pişirildikten sonra gövdeye hafif pembemsi bir renk verecek olan düşük oranda demir oksitten oluşmaktadır.[29] Bu reçetede de görülebileceği gibi İznik çinileri kuvars soda ve kurşun oksit ilavesiyle yüksek oranda frit içeren bir gövdeye sahipti ve bu da onları İslam dünyasında üretilen önceki stonepasete geleneklerinden ayırıyordu.[30] Benzer şekilde, İznik kurşun alkali sırları, opaklaştırıcı etkisi bilinen kalay oksit içermelerine rağmen, sır altı bezemeyi perdelemeyecek bir saydamlığa sahip olmasıyla ayırt edicidir. Bu saydamlık, kalay oksidin önemli bir

[27] Julian Henderson, Julian Raby, "*The Technology*", s.115.
[28] Frit terimi, sır, cam ve silisli seramik üretiminde ara madde olarak kullanılan kuvars ve eritkenden üretilen erimiş bir malzemeyi ifade eder. Füsun Okyar, "*The Technology of Frit Making in Iznik*", **Key Engineering Materials C.264–268**, Trans Tech Publications, 2004, s. 2391. doi:10.4028/www.scientific.net/kem.264-268.2391.
[29] Vesna Zmaic Kralj, "*A Transport of Iznik Pottery*", **Sveti Pavao Shipwreck: A 16th century Venetian merchantman from Mljet, Croatia**, (Yay. C. Beltrame, S. Gelichi, I. Miholjek) Oxbow Books, Oxford 2014, s. 66.
[30] Julian Henderson, Julian Raby, "*The Technology",* s.115.

kısmının, normal kalayla donuklaştırılmış kurşun alkali sırlarda olduğu gibi kalay oksit partikülleri halinde bulunmak yerine çözelti halinde olmasından kaynaklanmaktadır.[31]

## 3. AVRUPA'DA STONEPASTE TEKNOLOJİSİ

Tüm Avrupa'ya yayılan ve gittiği bölgenin yerel seramiklerini oluşturan kalay-sırlı seramiklerin aksine stonepaste yüzyıllar boyunca İslam dünyasıyla sınırlı kalmış ve bu durum ancak 16. yy.da değişmiştir. 16. yy.da İznik çinilerine rakip olabilecek çok az seramik geleneği vardı[32] ve stonepaste teknolojisinin Avrupa'ya ulaşması, esasen İznik çinileri yoluyla gerçekleşmiştir. Filiz Yenişehirlioğlu tarafından özetlendiği gibi Osmanlı seramiklerinin teknik başarısının zirvesi 16. yy. ve 17.yy.ın ilk çeyreğinde, yani Osmanlı sanatının klasik döneminde gerçekleşmiştir. Bu dönemdeki seramik üretimi sadece teknik standartları açısından değil, aynı zamanda içsel plastik değerleri açısından da en iyi kalitededir. Dolayısıyla, 16.yy. Osmanlı seramik sanatı sadece sıradan bir zanaat değil, saray zevkiyle tanımlanan ve beslenen son derece gelişmiş bir formdur ve bu haliyle 16.yy. Avrupa'sında büyük merak uyandıran Osmanlı sultanının ve sarayının görkemli ihtişamını aktarmak için bir aracı haline gelmiştir.[33]

Ágoston ve Masters 1582 yılında Sultan 3. Murad (id. 1574-95) tarafından düzenlenen ve birçok Avrupalı elçinin davet edildiği büyük bir şenlik üzerinde durmaktadır. Şenlikler sırasında düzenlenen bir ziyafette yaklaşık 1.000 İznik kabı kullanılmıştır ve Avrupa'da İznik seramiği modasının bu kutlamalardan kısa bir süre sonra başlaması bir tesadüf gibi görünmemektedir. Venedikli ve Cenevizli tüccarlar aracılığıyla İznik çinileri sadece İtalya'ya değil, Almanya ve İngiltere'ye de ulaşmıştır.[34] Ayrıca İtalya'da Derruta, Faenza, Floransa, Doccia ve Napoli gibi merkezler Osmanlı tabaklarını ya taklit etmiş ya da birebir kopyalarını yapmışlardır; İtalyan koleksiyonlarındaki on altıncı yüzyıl Osmanlı seramik tabakları, röprodüksiyon yapılabilecek orijinal örnekleri oluşturmuştur.[35]

İznik çinilerinin Avrupa pazarında büyük rağbet görüşü ve yerel seramik gelenekleriyle (kalay-sırı teknolojisi/mayolika) taklit edilmesi konunun bir yönüdür. Diğer taraftan İznik'in kendine özgü stonepaste'i olasılıkla Avrupa'daki ilk stonepaste üretimine de kaynaklık etmiştir.

İslamî kalay-sırı teknolojisini mayolika'ya dönüştüren İtalyan'lar, porseleni taklit etmek konusunda bir diğer İslamî bünye olan stonepaste üzerine yoğunlaşmışlardır.[36] Örnekleri günümüze ulaşan ilk başarılı porselen taklidi, 1575-1578 yılları arasında Floransa'da kurulan deneysel bir imalathanede üretilmiştir ki Medici porseleni olarak anılan bu ürün bir tür stonpeaste'tir. (Görsel 2). Wilson, stonepaste'in kil-esaslı seramik geleneklerinden ne denli farklı olduğuna da işaret edecek biçimde bu durumu şöyle ifade eder: "Medici porseleni aslında Çinlilerin kabul edeceği bir seramik değildi. Bunun yerine, gerçekten de Orta Doğulu bir çömlekçiden öğrenilmiş olabilecek bir fritware [stonepaste] türüydü."[37] Bazı kaynaklarda İslamî silisli hamur teknolojisi ile İtalyan mayolika geleneklerinin ustaca bir karışımı olarak değerlendirilen bu

[31] Sarah Paynter, Füsun Okyar, Sophie Wolf ve Mason S. Tite, "*The Production Technology*", s.422.
[32] Julian Henderson, Julian Raby, "*The Technology of Fifteenth*" s.115.
[33] Filiz Yenişehirlioğlu, "*Ottoman Ceramics in European Contexts*", **Muqarnas, C.21**, 2004, s.379.
[34] Gabar Ágoston, Bruce A. Masters, **Encyclopedia of the Ottoman Empire,** Facts on File, New York 2009, s.133.
[35] Filiz Yenişehirlioğlu, "*Ottoman Ceramics",* s.379.
[36] Ersoy Yılmaz, "*Seramik-Sofra Adabı",* s.210.
[37] Timothy Wilson, **Maiolica: Italian Renaissance Ceramics in the Metropolitan Museum of Art**, Metropolitan Museum of Art, New York 2016, s. 17.

ürün[38] Çin sert porseleninden daha düşük bir sıcaklıkta pişirilen erken bir tür "yumuşak porselen" olarak kategorize edilmektedir.[39]



**Görsel 2:** İznik çinilerindeki motiflerin doğrudan aktarıldığı bir hacı matarası. Medici imalathanesi, 1580'ler. *The J. Paul Getty Museum Handbook of the Collection* adlı kitabın 248. sayfasından alınmıştır.

Sadece altmış civarında parçanın günümüze ulaştığı Medici suni porseleni, bileşimi geliştirilerek ve bu kez "yumuşak porselen" (soft-paste) adlandırmasıyla 1673'te Fransa'da yeniden ortaya çıkar. Bu tarihte Louis Poterat adlı Fransız seramikçi Rouen'de yumuşak porselen üretmeye başlar. Hayli sınırlı ölçekte üretim yapan ve piyasada tutunamayan Rouen fabrikası 1696'da kapanır[40] Ticari anlamda başarılı olan ilk yumuşak porselense 1690'larda Saint-Cloud fabrikasında (Fransa) üretilir. Yumuşak porselen soda külü, tuz, potasyum nitrat ve kumun birlikte öğütülüp uzun süre pişirilmesi ile elde edilen karışıma, kireç ve kireçli kil katılarak elde edilmiş ve ürünler kurşun-silikatlı sırlarla kaplanmıştır.[41] Yumuşak porselen, sert/gerçek porselen denilen Çin porseleninin beyazlığını ve hatta saydamlığını, belirli ölçüde taklit eder. Bununla birlikte o, gerçek porselenin ne sertliğine ne de dayanıklılığına sahiptir ve ısıl şoklara direnci de daha düşüktür; üstelik pişirim esnasında çökmeye yatkındır.[42] Sert porselene/Çin porselenine kıyasla teknik açıdan bir dizi zayıflığa sahip olsa da, yumuşak porselen silisli hamur teknolojisinin erişebileceği en üst

[38] Philipe Boch, Jean-Claude Nièpce, (Ed.), **Ceramic Materials: Processes, Properties, and Applications,** Wiley-ISTE, New Jersey 2007, s.47.
[39] Timothy Wilson, **Maiolica: Italian Renaissance Ceramics in the Metropolitan Museum of Art**, s. 17.
[40] Robin Hildyard, **European Ceramics**, s.46.
[41] Füsun Okyar, **İznik Keramiklerinin Karakterizasyonu**, İstanbul 1995, (Doktora Tezi), s. 9.
[42] Catherine Beth Lippert, **Eighteenth-Century English Porcelain in the Collection of the Indianapolis Museum of Art**, Indiana University Press, Bloomington 1987, s.13.

seviyeyi temsil etmek ve Avrupa özelinde hem Çin porselenlerinin hem de İznik çinilerinin makul bir ikamesini oluşturmak bakımlarından önem taşımaktadır.

## SONUÇ VE DEĞERLENDİRME

Görüldüğü gibi İslamî stonepaste, Medici porseleni ve Fransız yumuşak porseleni arasında hamur bileşimi açısından güçlü bir bağlantı vardır ve bu ürünler silisli seramikler denilen aynı ailenin üyeleridirler. Seramik parçalar üzerinde yapılan teknik analizlerin çoğalması paralelinde güncel alan yazın, söz konusu bu ilişkiyi git gide daha sık biçimde dile getirmekte, hatta İznik çinisini yumuşak porselenin öncülü olarak değerlendirmektedir.

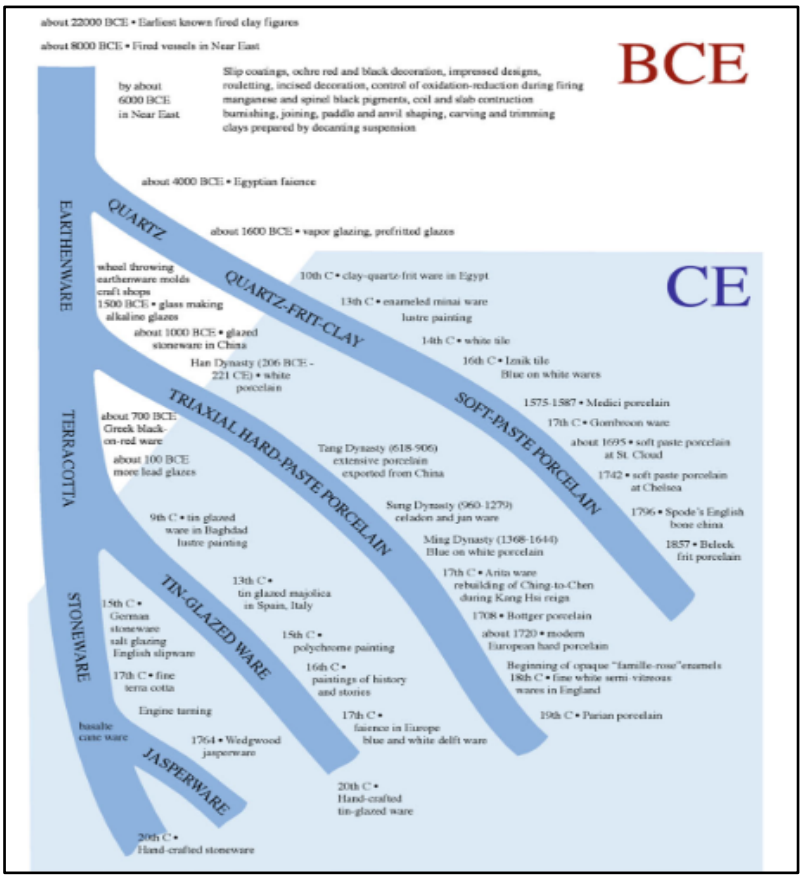
Örneğin Füsun Okyar'a göre şu nokta dikkat çekicidir ki yumuşak porselenin bileşimi Medici seramiğinin formülüne benzemektedir ve MÖ 4500 yıllarındaki Mısır hamurunun tekniğini izlemektedir.[43] Seramik ve vitrifiye malzemeler, özellikle yaklaşık 650-1700 tarihleri arasındaki Orta Doğu'da üretilenler konusunda bir uzman olan Dr. Robert Mason, earthenware, stoneware, porselen şeklindeki üçlü sınıflandırmaya dördüncü bir kategori olarak silisli seramikleri ekler. Mason Mısır hamuru, stonepaste ve yumuşak porseleni bu gruba dâhil ederken Avrupa yumuşak porseleninin teknik olarak stonepaste'ten türediğine dikkat çeker.[44] Willey, konuyu basit bir ad değişikliği olarak görecek denli seramik bileşimlerini birbirlerine yakın bulmaktadır. Yazar, stonepaste teknolojisinin 15. yüzyılda Avrupa'ya tanıtılmış olduğunu ve burada "yumuşak porselen" olarak adlandırıldığını ifade eder.[45]

Aynı durumu İznik çinisini öne çıkararak ifade eden yayınlar da vardır. Örneğin Sorbon Üniversitesi'nden Philippe Colomban'a göre İznik stonepaste teknolojisi, Rouen'da Avrupa yumuşak porseleninin üretimi için model oluşturmuş ve daha sonra Saint-Cloud (1695-1766), Mennecy (1737- 1773), Chantilly (1725-1800), Vincennes (1740-1753) ve Sévres (y.1754-günümüz) ile Fransa'nın geri kalanına ve komşu ülkelere yayılmıştır.[46] Bu bağlamda yazar, "Yumuşak porselenin rotası aslında İznik fritware [stonepaste] teknolojisinin bir evrimi olarak düşünülebilir" demektedir.[47] Mack'a göre Medici porseleninin son dönemdeki teknik analizleri, bu seramiklerin üretimini gerçekleştiren Doğulu bir ustanın varlığını doğrulamaktadır ve o dönemde stonepaste tekniğinde seramiklerin en yakın ve en büyük üreticisi Osmanlı'dır.[48]

Carter ve Norton tarafından hazırlanan bir şema, seramik tarihinin akışını kuvars-esaslı (silisli), sert porselen ve kalay-sırlı olmak üzere üç ana kol halinde görselleştirmektedir. (Görsel 3). Şemanın kuvars-esaslı seramiklerden oluşan kolu M.Ö. 4000 dolaylarına tarihlenen Mısır hamurundan başlayarak İznik çinilerine (16.yy.), Medici porselenine (16.yy.) ve St. Cloud yumuşak porselenine (17.yy. sonu) uzanmakta ve en sonda İrlanda'da üretilen Belleek porseleni (19.yy.ın sonu) ile tamamlanmaktadır.[49] Yazarlar şemanın

[43] Füsun Okyar, **İznik Keramiklerinin Karakterizasyonu**, s. 9.
[44] Robert Mason, "*Ceramics: An Overview*", http://www.rbmason.ca/ceramics.html, 25.11.2023.
[45] Peter Willey, **The Eagle's Nest: Ismaili Castles in Iran and Syria**, I. B. Tauris In Association With The Institute Of Ismaili Studies, Londra 2006, s.279.
[46] Philipe Colomban, "*Natural Nanosized Raw Materials and Sol-Gel Technology: The Base of Pottery Since Millenniums*", **Nanoscience and Cultural Heritage**, (Yay. P. Dillmann, L. Bellot-Gurlet ve I. Nenner), Atlantis Press, Amsterdam 2016, s.65.
[47] Philippe Colomban, "*Glazes and Enamels*", **Encyclopedia of Glass Science, Technology, History, and Culture C.1**, (Yay. P. Richet), John Wiley & Sons, New Jersey 2021, s. 1323.
[48] Rosamond E. Mack, **Bazaar to Piazza: Islamic Trade and Italian Art, 1300-1600**, University of California Press, Berkeley 2002, s.111.
[49] C. Barry Carter, M. Grant Norton, **Ceramic Materials: Science and Engineering**, Springer, Berlin 2013, s.20.

eksiksiz olmaktan uzak olduğunu ifade etseler de, şema kuvars-esaslı seramikleri toplu halde ayrı bir kol halinde göstermek bakımından önemlidir.




**Görsel 3:** Seramik tarihinin akışını, kuvars-esaslı (silisli) seramikleri ayrı bir kol halinde ele alarak gösteren bir şema. Carter ve Norton tarafından kaleme alınan *Ceramic Materials: Science and Engineering* kitabının 20. sayfasından alıntılanmıştır.

İznik çinisi, sadece çok renkli sıraltı bezemesindeki yüksek kalite ve bunu pekiştiren zekice tasarlanmış kendine özgü şeffaf sırı ile değil bünye bileşimi bakımından da dünya seramik gelenekleri içinde seçkin bir yere sahiptir. İznik çinilerinin Fransız yumuşak porselenine uzanan silisli seramikler grubunun seçkin ve sonraki gelişmelere zemin hazırlamak bakımından çok önemli bir üyesi olduğunu vurgulamak önemlidir.

Öte yandan Batı sanat/seramik tarihi anlatıları Medici porselenini Avrupa'daki ilk başarılı porselen taklidi olarak görmektedir. Bu, şüphesiz doğru olmakla beraber Batı-merkezci olan ya da kapsamı Avrupa sanatına/zanaatına ilişkin olan anlatılar, genel olarak, Medici porseleni ile İznik çinileri arasındaki ilişkiyi gölgelemektedir. Oysa bu bildiride vurgulandığı gibi Medici porseleni ve İznik çinisi arasında bünye özellikleri açısından sadece nüanslar vardır ve ilkine zemin hazırlayan İznik çinileridir. Bu bağlamda "başarılı bir porselen taklidi" ifadesinin İznik çinileri için de rahatlıkla kullanılmasında bir sakınca yok gibi görünmektedir. Bir başka ifadeyle İznik çinileri, sadece yumuşak porselenin değil 18.yy.ın başında Dresden'de yeniden icat edilen sert-porselenin de yolculuğundaki önemli bir kilometre taşıdır.

**KAYNAKÇA**

ÁGOSTON Gabar, Bruce A. MASTERS, **Encyclopedia of the Ottoman Empire,** Facts on File, New York 2009.

ALTUN Ara, "*İznik ve Çinisi*", **Kültür ve Sanat 35**, 1997, s. 26–30.

BEYAZIT Mustafa , "*Erken Osmanlı Devri'nde Tebrizli Usta Gruplarının İzi Nasıl Sürülmeli?*", **History Studies C.6/S.3**, 2014, s.45-70.

BOCH Philipe, Jean-Claude NIÈPCE, (Ed.), **Ceramic Materials: Processes, Properties, and Applications,** Wiley-ISTE, New Jersey 2007.

CARTER C. Barry, NORTON M. Grant, **Ceramic Materials: Science and Engineering**, Springer, Berlin 2013.

COLOMBAN Philipe, "*Natural Nanosized Raw Materials and Sol-Gel Technology: The Base of Pottery Since Millenniums*", **Nanoscience and Cultural Heritage**, (Yay. P. Dillmann, L. Bellot-Gurlet ve I. Nenner), Atlantis Press, Amsterdam 2016, s.59-74.

COLOMBAN Philipe, "*Glazes and Enamels*", **Encyclopedia of Glass Science, Technology, History, and Culture C.1**, (Yay. P. Richet), John Wiley & Sons, New Jersey 2021, s. 1309-1327.

ÇOBANOĞLU Özkul. "*Türk Maddi Kültür Çalışmalarında Anıt Bir Eser Ve Henry Glassie'nin Düşündürdükleri*", **Milli Folklor III/S.22**, 1994, s. 11–14.

DU SARTEL Octave, **Chinese Porcelain**, Parkstone Press, New York, NY, 2010.

FABBRI Bruno (Ed.), **Science and Conservation for Museum Collection**, Nardini Editore, Floransa 2017.

GLASSIE Henry, **Turkish Traditional Art Today**, Bloomington: Indiana University Press, 2002.

GÜNER Güngör, "*Seramik Eğitiminde Iskaladığımız Bir Değerimiz; Çini (Silisli Seramikler)*" **Seramik Türkiye 25**, 2008, s.112-117.

HENDERSON Julian, Julian RABY, "*The Technology of Fifteenth Century Turkish Tiles: An Interim Statement on the Origins of the Iznik Industry*", **World Archaeology**, **C.21/S.1**, 1989, s.115-132.

HILDYARD Robin, **European Ceramics,** University of Pennsylvania Press, Philadelphia 1999.

"İznik Çinilerinin Günümüze Yansıması", **Seramik Türkiye 25**, 2008, s. 104-107.

KRALJ Vesna Zmaic, "A Transport of Iznik Pottery", **Sveti Pavao Shipwreck: A 16th century Venetian merchantman from Mljet, Croatia**, (Yay. C. Beltrame, S. Gelichi, I. Miholjek) Oxbow Books, Oxford 2014, s.64-105.

MACK Rosamond E., **Bazaar to Piazza: Islamic Trade and Italian Art, 1300-1600**, University of California Press, Berkeley 2002.

MAGETTI Marino, "Technology and Provenancing of French Faience", **Seminarios de la Sociedad Espanola de Mineralogia, C 9**. (Yay. J. M. Herrero ve M. Vendrell) 2012, s. 41-64.

MASON Robert, "*Ceramics: An Overview*", http://www.rbmason.ca/ceramics.html, 25.11.2023.

NECİPOĞLU Gülru, "From International Timurid to Ottoman: A Change of Taste in Sixteenth-Century Ceramic Tiles." **Muqarnas C.7**, 1990, s. 136–70.https://doi.org/10.2307/1523126.

OKYAR Füsun, **İznik Keramiklerinin Karakterizasyonu**, İstanbul 1995, (Doktora Tezi).

OKYAR Füsun, "*The Technology of Frit Making in Iznik*", **Key Engineering Materials C.264–268**, Trans Tech Publications, 2004, s. 2391–2394. doi:10.4028/www.scientific.net/kem.264-268.2391.

ÖZTÜRK Çetin, "*Farklı Silis Oranlarının Taş Çini Özelliklerine Olan Etkilerinin Araştırılması*", **El-Cezeri C.9/S.1**, 2021, s. 123–132. https://doi.org/10.31202/ecjse.949223

REDFORD Scott, M. James BLACKMAN, "*Luster and Fritware Production and Distribution in Medieval Syria*", **Journal of Field Archaeology, C.24/S.2**, 1997, s.233–247. https://doi.org/10.1179/009346997792208230

PAYNTER Sarah, Füsun OKYAR, Sophie WOLF ve Mason S. TITE, "*The Production Technology of Iznik Pottery-A Reassessment*", **Archaeometry, C.46/S.3**, 2004, s.422. 421–437. https://doi.org/10.1111/j.1475-4754.2004.00166.x

PAYNTER Sarah, Füsun OKYAR, Sophie WOLF ve Mason S. TITE, "*The Technological Development of Stonepaste Ceramics From the Islamic Middle East*", **Archaeometry, C.46/S.3**, 2004, s. 421–437. https://doi.org/10.1111/j.1475-4754.2004.00166.x

ŞAHİN Faruk K., **Yeni Buluntular Işığında Kütahya Keramiklerinin Değerlendirilmesi (1979-1991 Yılları)**, İstanbul 1994, (Doktora Tezi).

ŞİMŞEK Gülsu, Ozan ÜNSALAN, Kutalmış BAYRAKTAR, Philipe COLOMBAN, "On-site pXRF analysis of glaze composition and colouring agents of "Iznik" tiles at Edirne mosques (15th and 16th-centuries)", **Ceramics International C.45/S.1**, 2019, s. 595–605. https://doi.org/10.1016/j.ceramint.2018.09.213

WILSON Timothy, **Maiolica: Italian Renaissance Ceramics in the Metropolitan Museum of Art**, Metropolitan Museum of Art, New York 2016.

YENİŞEHİRLİOĞLU Filiz, "*Ottoman Ceramics in European Contexts*", **Muqarnas, C.21**, 2004, s.373-382.

YETKİN Şerare, "Çini," **TDV İslâm Ansiklopedisi**, C.8, Türkiye Diyanet Vakfı, 1993, s.329-335.

YILMAZ Ersoy, "*Seramik-Sofra Adabı Etkileşimi ve Politik Söylem Aracı Olarak 18.yy Porselen Yemek Takımları*", **İnsan ve Toplum Bilimleri Araştırmaları Dergisi 8/S.1**, 2019, s.202-233.

# SELÇUKLU DÖNEMİ ÇİNİLERİNDE KULLANILAN FİGÜR TÜRLERİ VE ÇAĞDAŞ SERAMİK SANATINA YANSIMALARI

**Arş. Gör. Ferda TAZEOĞLU FİLİZ**

Selçuk Üniversitesi, Güzel Sanatlar Fakültesi, Seramik Bölümü,
Konya / TÜRKİYE

## Özet

Figüratif anlatımın görülmeye başladığı Paleolitik çağdan bu yana, insanın kendisi ile ilişki içinde olduğu biçimleri farklı yüzeylere aktarma isteği hep var olmuştur. Süreç içinde insanın aktarımda bulunduğu yüzeyler değişime uğramış, mağara duvarlarında başlayan figüratif anlatım dili kilin şekillendirilmesiyle birlikte boyut kazanmıştır.

Figüratif anlatım birçok uygarlığın dinsel, sanatsal veya kültürel değerleriyle şekillenerek kendini ifade etmek için kullandığı bir araç olmuştur. Anadolu medeniyetlerinde de figüratif anlatı, yaşam pratiklerinin içine dâhil olmuş, kullanım eşyalarından stilize edilmiş kadın heykelciklerine kadar birçok üretim pratiğinde figür dili yaygın biçimde kullanılmıştır. Müslümanlığın Anadolu topraklarında benimsenmesinin ardından figüratif anlatı yerini motifsel anlatıya bıraksa da Anadolu Selçuklu döneminde üretilen çini ve seramiklerde figüratif öğelerle sıklıkla karşılaşılmaktadır. Bu dönemde ortaya koyulan eserler incelendiğinde insan, hayvan ve fantastik figürlerin çini yüzeylerde farklı çini bezeme yöntemleri ile kullanıldığı görülmektedir. Yapılan çalışmada, Selçuklu dönemi çinilerinde kullanılan figür türleri araştırılarak, çağdaş seramik sanatında bu figürleri yorumlayarak eser üreten sanatçılardan örnekler verilmiş ve teknik/biçimsel anlatım dili değerlendirilmiştir.

**Anahtar kelimeler:** Figür, Selçuklu, Çağdaş Seramik Sanatı, Çini, Seramik.

**Abstract**

**FIGURE TYPES USED IN SELJUK PERIOD TILES AND THEIR REFLECTIONS ON CONTEMPORARY CERAMIC ART**

Since the Paleolithic age, when figurative expression began to appear, there has always been a desire to transfer the forms that humans relate to themselves to different surfaces. In the process, the surfaces on which humans transfer have changed, and the figurative expression language that started on the cave walls has gained dimension with the shaping of clay.

Figurative expression has been a tool used by many civilizations to express themselves, shaped by their religious, artistic or cultural values. In Anatolian civilizations, figurative narrative was included in life practices, and figurative language was widely used in many production practices, from utility items to stylized female figurines. Although the figurative narrative was replaced by motific narrative after the adoption of Islam in Anatolian lands, figurative elements are frequently encountered in the architectural tiles and daily use objects produced during the Anatolian Seljuk period. When the works produced in this period are examined, it is seen that human, animal and fantastic figures were used on tile surfaces with different tile decoration methods. In the study, the types of figures used in Seljuk period tiles will be researched, examples are given from artists who produced works by interpreting these figures in contemporary ceramic art, and the technical/formal expression language are evaluated.

**Keywords:** Figure, Seljuk, Contemporary Ceramic Art, Tile, Ceramics.

## GİRİŞ

Selçuklu sanatı coğrafi konum gereği farklı birçok kültürden etkilenerek şekillenmiştir. Bu sanat pratiğinin temelleri İslamiyet öncesi Orta Asya Türk kavimlerine kadar uzanmaktadır. Selçuklu çini ve seramiklerinde kullanılan figüratif anlatım dilinde Orta Asya step kültürünün etkileriyle birlikte, erken İslam, Zerdüşt ve Hristiyan sanatı yansımaları da izlenebilir[1].

Orta Çağ'da Türk sanatının ana eğilimi Zoomorfik olmakla birlikte, daha çok hayvan ve fantastik figürlere yansıyan bir tutum sergilemektedir[2]. Bu dönemde çeşitli hayvanlar, doğa üstü gücü olduğuna inanılan tılsımlı yaratıklar, maskeler, hayat ağaçları, av ve savaş gelenekleri, doğa olayları figürleri şekillendiren kaynaklardır[3]. Orta Asya Türklerinden gelen bu figür geleneği Selçuklu sanat pratiklerini de doğrudan etkisi altına almıştır. İslamiyet'in kabul edilmesiyle birlikte gelen tasvir yasağı sonrasında sanatçılar üzerinde oluşan baskılar sonucunda figür dili deforme edilerek karikatürsü bir ifadeye bürünmüştür. Mülayim'e göre bu deformasyon sonraları Selçuklu'nun figür dilinde bir üslüplaşmaya doğru giderek bir ifade biçimine dönüşmüştür[4]. Tasvir yasağına rağmen 13. yy.'ın sonlarına kadar Figüratif anlatım dili Selçuklu sanatında kullanılmış, Beylikler devrinde ise büyük ölçüde kaybolmuştur[5].

Yapılan araştırmanın amacı Selçuklu dönemine ait seramik ve çinilerde kullanılan figür türlerini belirleyerek, bu figür dilinin çağdaş seramik sanatçıları tarafından kullanım potansiyelini değerlendirmektir.

## YÖNTEM

"Selçuklu Dönemi Çinilerinde Kullanılan Figür Türleri ve Çağdaş Seramik Sanatına Yansımaları" başlıklı araştırmanın temeli nitel araştırma yöntemlerine dayandırılarak oluşturulmuştur. Araştırmanın kaynağı, konuyla ilişkili olabilecek ve araştırmayı destekleyecek kitap, ulusal/ uluslararası indekslerde taranan yayınlar incelenerek oluşturulmuştur. Literatür taramasından sonra Selçuklu dönemine ait figüratif anlatı öğelerini, çağdaş seramik eserlere entegre eden sanatçılar ve örnekler tespit edilmiştir. Araştırmanın çağdaş seramik sanatına ilişkin örnekleri, çevrimiçi sanatçı görüşmeleri ile tamamlanmıştır.

## 1. SELÇUKLU ÇİNİLERİNDE KULLANILAN FİGÜR TÜRLERİ

Selçuklu Dönemi çinilerinde en genel haliyle insan, hayvan ve fantastik (insan ve hayvan katılımlı mitolojik kökenli çiniler) olmak üzere üç farklı figür türü kullanılmıştır[6].

[1] Gönül Öney, *"Büyük Selçuklu Seramik Sanatında Resim Programı ve Gelişen Figür Üslubu"*, **Sanat Tarihi Dergisi**, 13 (1), 2004, s.61-82.
[2] Selçuk Mülayim, **Değişimin Tanıkları Orta Çağ Türk Sanatında Süsleme ve ikonografi.** Kaktüs Yayınları, İstanbul, 1999, s.110.
[3] Doğan Kuban, (2002). **Selçuklu Çağında Anadolu Sanatı**. 1.Baskı, Editör: Münevver Eminoğlu ve Nadide Seçkin, Yapı Kredi Yayınları, No:1567, Sanat-89, İstanbul, 2002, s.402.
[4] S. Mülayim, **Değişimin Tanıkları**, s.38.
[5] Mustafa Ağatekin, **Selçuklu Dönemi Seramik Yüzeylerde İnsan Betimlemeleri.** Eskişehir, 2003, s. 63. (Sanatta Yeterlilik Tezi).
[6] H.Hilal Büyükçanga, **Anadolu Selçuklu Seramiklerinde Figürlerin Dili ve Resim Eğitimi Açısından İncelenmesi.** Konya, 2006, s.23-27, (Yüksek Lisans Tezi).

### 1.1. İnsan Figürü

Selçuklu dönemindeki insan betimlemeleri incelendiğinde, kullanılan malzeme ve teknik farklılıklara rağmen biçimsel özellikler açısından İran'dan Anadolu'ya kadar uzanan ortak bir fiziksel görünüşün hâkim olduğu söylenebilir. Figürlerin en genel biçimsel özellikleri geniş ve yuvarlak çene yapıları, uzun saçları çekik badem gözleri, küçük ağız ve burun yapısıdır[7]. "Araştırmacılarca elde edilen buluntulara göre bu dönemde yapılan çiniler barbutin, sgrafitto, slip ve lüster teknikleriyle süslenmişlerdir[8]".

Selçuklu dönemi çinilerinde insan figürüne en sık Beyşehir Kubad Abad Sarayı'nda ve Konya Kılıç Aslan Köşkü'nde rastlanmaktadır[9]. Bu dönemde ortaya konulan insan figürlü çiniler ağırlıklı olarak kadın ve erkek tiplemelerinden oluşmaktadır. Çocuk, yaşlı vb. karakterlere rastlanmadığı gibi portrelerde herhangi bir duygusal ifadeye de yer verilmemiştir[10]. Çinilerde yer alan figürler genellikle bağdaş kurup otururken tasvir edilse de ayakta keçi ve tavşan tutan figürlere de rastlanmaktadır. Bağdaş kurarak oturan figürler genellikle ellerinde nar, haşhaş, kadeh, balık, çiçek vb. objeler tutarken tasvir edilmiştir (Görsel 1).



**Görsel 1:** Elinde balık tutan insan figürlü, sekiz köşeli çini plaka

Selçuklu döneminde, kültürel öğelerini yansıtan gelenekler, av, savaş, şölen, aşk konularıyla birlikte destan ve masal gibi kaynaklara ilham olan sahneler çini yüzeylere yansımıştır[11]. Sarayda yer alan çiniler günlük hayattan tasvirler içerirken, kadın ve erkek figürlerinin dış görünüş özellikleri temsil ettikleri kişinin toplumsal statüsünün göstergesidir.

### 1.2. Hayvan Figürü

Selçuklu çinilerinde hayvan üslubunun gelişimi, Selçuklu'nun konar-göçer yaşam tarzı ve insanların doğaüstü güçlere karşı olan eğilimlerinin bir sonucu olarak ortaya çıkmıştır. Orta Asya'da sembolik

[7] Mustafa Ağatekin, **Selçuklu Dönemi**, s. 63.
[8] Nurettin Gülaçtı, *"Selçuklu Dönemi Figüratif Dekorlu Seramik ve Çini Örneklerinin Cumhuriyet Dönemi Kütahya Figüratif Çinileriyle Karşılaştırılması."* **21. Yüzyılda Eğitim ve Toplum**, 2012, 1 (1), s.33-48.
[9] Koza Kurt Kırtay, **Anadolu Selçuklu Çinilerindeki Kanatlı Figür Betimlemelerinin Seramik Form ve Yüzeylerde Yorumları**. Ankara, 2019, s.22-24 (Sanatta Yeterlik Tezi).
[10] S. Mülayim, **Değişimin Tanıkları**, s.209.
[11] Eda Demir Tosunoğlu, *"Selçuklu Dönemi İnsan Figürlü Çini Tasvirlere Yansıyan Erkek Başlıkları."* **Sanat ve İnsan Dergisi**, 2021-5 (2), s.520-532.

figüratif dilin kaynağı şaman kültürü ve astrolojidir. Şaman kültünde sıklıkla şamanların hayvan biçimlerine dönüşebildikleri inancı hakimdir. Yılmaz bu inancın hayvanların insanlardan üstün olan yeteneklerine duyulan hayranlık ya da düşmandan saklanma ihtiyacından kaynaklanabileceğini ileri sürmüştür[12].

Selçuklu çinilerinde yer alan hayvan figürleri en büyük motif grubunu oluşturmaktadır. "Aslan, at, ayı, balık, deve, eşek, geyik, keçi, kedi, köpek, kurt, tavşan, tilki, yılan figürleri sır altı ve lüster tekniği ile çini plakalara işlenmiştir. Krem rengi zemin üzerine, siyah, kobalt mavisi ve turkuaz renkleri ile betimlenmişlerdir"[13].

Kubad Abad Sarayı çinilerinde yer alan hayvan figürleri çoğunlukla tek olarak tasvir edilmiştir (Görsel 2). Bunun yanı sıra bu dönemde ortaya koyulan eserlerde farklı iki cins hayvanın bir arada ele alındığı ve hayvan mücadelelerini yansıtan kompozisyonlar da bulunmaktadır.



**Görsel 2:** Köpek figürlü, sekiz köşeli çini plaka, sırüstü dekor, Kubad Abad Sarayı

Selçuklu dönemi çinilerinde yer alan hayvan figürleri de insan figürleri gibi stilize edilmiştir. Minyatür ve karikatür etkileri taşıyan bu figürler çoğunlukla hareket ederken veya koşarken resmedilmiştir. Biçimler oldukça sade bir anlatım diliyle ifade edilmiş ve figürlerin etrafında kalan boşluklar çiçek motifleriyle süslenmiştir.

### 1.3. Fantastik Figürler

Fantastik figürler, insanların inançları doğrultusunda yarattıkları hem insan hem de hayvan özellikleri barındıran tılsımlı olduklarına inanılan efsanevi yaratıklardır. Selçuklu çinilerinde yer alan mitolojik kökenli fantastik yaratıklar sfenks, grifon, siren, çift başlı kartal ve ejderlerdir[14].

Sfenks insan başlı, aslan vücuduna ve kartal kanatlarına sahip bir fantastik figürdür (Görsel 3-a). Siren,

[12] Meliha Yılmaz, **Anadolu Selçuklu Saray ve Köşklerinde Kullanılan Figürlü Çinilerin Resim Sanatı Açısından İncelenmesi,** Ankara,1999, s. 17. (Yayımlanmamış Doktora Tezi).
[13] Koza Kurt Kırtay, **Anadolu Selçuklu Çinilerindeki,** s.34.
[14] Dilan Atasayar, **Selçuklu Çini ve Seramiklerindeki Fantastik Figürlerden Günümüze Çağdaş Uyarlamalar.** İstanbul, 2023, s.5-30. (Yüksek Lisans Tezi. İstanbul).

insan başlı kuş gövdeli (Görsel 3-b), grifon ise diğer fantastik figürlere göre tasvirlerine daha az rastlanan genellikle aslan gövdeli, kuş başlı kanatlı figürlerdir (Görsel 3-c). Bu figürler ağırlıklı olarak Kubad Abad saray çinilerinde tasvir edilmiştir. Sarayı düşmanlardan, kötülük ve hastalıklardan koruduğuna inanılan bu tılsımlı yaratıklar diğer figür türlerinde olduğu gibi benzer bir üslupla stilize edilmiştir.



**Görsel 3:** (a) Sfenks Figürü, (b) Siren Figürü (c) Grifon Figürü, Kubad Abad sarayı

Selçuklu dönemi fantastik figürlerinden bugün birçok kurumun simgesi haline de gelen çift başlı kartal figürüdür. "Kartal ünlü sanat tarihçi ve Orta Asya araştırmacısı Josef Strzygowski, Asiens Bildende Kunst (Asya Tasvir Sanatı) adlı büyük eserinde, kartalın aynı zamanda güç simgesi, göklerin hâkimi olduğunu, koruyan ve egemenlik kuran iki ruhun, ya da iki iktidarın güç birliği durumlarında, bu iki kez artırılmış gücün çift başlı kartalla simgelendiğini anlatıyor[15]".



**Görsel 4:** Çift başlı kartal figürlü çini plaka, sırüstü dekor, Kubad Abad Sarayı

Selçuklu çinilerinde karşılaşılan bir diğer fantastik figür ejder figürüdür. Uzakdoğu kültüründe de sıklıkla karşılaşılan ejder figürünün insanları kötülüklerden koruduğuna ve bereket getirdiğine inanılmaktadır.

[15] Rüçhan Arık, **Kubad Abad Selçuklu Saray ve Çinileri.** Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları, İstanbul, 2000, s.76.

Ejder figürü diğer fantastik figür türleriyle kıyaslandığında uygulamaların kısıtlı sayıda olduğu anlaşılmaktadır[16] (Görsel 5).



**Görsel 5:** Ejder figürlü çini plaka, sırüstü dekor, Kubad Abad Sarayı

## 2. SELÇUKLU ÇİNİLERİNDE KULLANILAN FİGÜR TÜRLERİNİN ÇAĞDAŞ SERAMİK SANATINA YANSIMALARI

Selçuklu dönemi sanatı, birçok kültür ve inancın şekillendirdiği hetorojen bir yapıdır. Bu dönemde ortaya koyulan eserler kendine özgü biçimsel anlatım diliyle ve tekniğiyle çağdaş seramik sanatçılarının esin kaynağı olmaktadır. Çalışmanın bu bölümünde Selçuklu dönemi çinilerinde yer alan figür türlerinin çağdaş seramik sanatına yansımaları ve sanatçı eserleri teknik ve biçimsel açıdan değerlendirilmiştir. Araştırmada Selçuklu dönemi çinilerinde yer alan figürleri yorumlayarak eser üreten sanatçılar;

### 2.1. İnsan Figürü Çalışan Sanatçı Örnekleri

Yapılan araştırmada Selçuklu dönemi çinilerinde yer alan insan figürlerini seramik eserlerde yorumlayan sanatçılar; Mustafa Ağatekin, Atilla Cengiz Kılıç, Vedat Kaçar, Koza Kurt Kırtay, Ece Kanışkan ve Muzaffer Filiz olarak belirlenmiştir.

Vedat Kacar, geleneksel çini motiflerinin çağdaş yorumları üzerine araştırmalar yapan sanatçılardandır. Kacar'ın eserlerinde Osmanlı'dan Selçuklu'ya kadar birçok dönemin kültürel izlerini görmek mümkündür. Sanatçı dekor yöntemi olarak mühür baskı yöntemini, şekillendirme yöntemi olarak plaka, elle şekillendirme ve döküm yöntemlerini kullanmaktadır. Sanatçının "Zamansız İzler" isimli koleksiyonu Selçuklu insan figürlerinin yorumlandığı çağdaş seramik eserlerden oluşmaktadır. Görsel 6'da yer alan seramik tabak; rölyef baskı yöntemiyle dekorlanmış olup, Selçuklu yıldızı ve insan motifleriyle kompoze edilmiştir. Çalışma döküm yöntemiyle yapılmış olup 1000 °C'de elektrikli fırında pişirilmiştir.

[16] Dilan Atasayar, **Selçuklu Çini,** s.106.



**Görsel 6:** Vedat Kaçar, Seramik Tabak, Ø 50 cm, 2018

Muzaffer Filiz, Selçuklu dönemi sanatı üzerine araştırma yapan sanatçılardan biridir. Konya Selçuklu Belediyesinde çini desinatörü olarak çalışan sanatçı, belediye koleksiyonu için tasarladığı "Varka ile Gülşah" isimli çalışmasında, dönemin geleneksel aşk öykülerinden biri olan Varka ile Gülşah'ın hikayesini yeniden yorumlayarak porselen yüzeye aktarmıştır. Turkuaz pigmentle renklendirilmiş porselen üzerine sır altı dekor yöntemi kullanarak üretilen eser 1200 °C'de elektrikli fırında pişirilmiş, eser zemininde kaide olarak Selçuklu yıldızından yola çıkılarak oluşturulan beton blok yine turkuaz pigmentle renklendirilerek eserle ilişki kurması sağlanmıştır (Görsel 7).



**Görsel 7:** Muzaffer Filiz, Porselen Çanak, 20 x Ø 25 cm, 2021

2.2. Hayvan Figürü Çalışan Sanatçı Örnekleri

Yapılan araştırmada Selçuklu dönemi çinilerinde yer alan hayvan figürlerini çağdaş anlamda yorumlayan sanatçı sayısının oldukça az olduğu tespit edilmiştir. Hayvan figürlerini seramik eserlerde yorumlayan sanatçılar; Koza Kurt Kırtay, Vedat kaçar, Sıdıka Sibel Sevim ve Muzaffer Filiz olarak belirlenmiştir.

Koza Kurt Kırtay geleneksel Türk çini sanatı alanında uzman sanatçılardandır. Sanatçı yüksek lisans ve sanatta yeterlik sürecinde Selçuklu çinilerinde kullanılan figüratif uygulamaların dönüşümleri üzerine çeşitli araştırmalar yapmıştır. Selçuklu dönemi çinilerinde kullanılan figüratif uygulamaların çağdaş yorumlarına ilişkin her üç figür türünde de eserleri bulunan ender sanatçılardandır. Görsel 8'de yer alan

eser Selçuklu döneminin en yaygın figürlerinden biri olan keçi figürünün yeniden yorumlanmasıyla elde edilmiş bir çanak olup, sır altı tekniğiyle dekorlanmıştır. Çalışmalarında ağırlıklı olarak kırmızı menemen çamuru ve beyaz vakum çamuru kullanan sanatçı, pişirim işlemlerini elektrikli fırında 950 - 1050 °C aralığında gerçekleştirmektedir.



**Görsel 8:** Koza Kurt Kırtay, Keçi Figüründen Yorumlanan Boynuzlu Çanak

Sıdıka Sibel Sevim dekor alanında uzman sanatçılardan biridir. Sanatçı çalışmalarında şekillendirme yöntemi olarak döküm yöntemini, dekor yöntemi olarak da akıtma ve sulu çıkartma yöntemlerini kullanmaktadır. Çalışmalarında mitolojik öğelere ve Selçuklu motiflerine sıklıkla yer veren sanatçının, 2012 yılına ait koleksiyon parçaları Selçuklu döneminde sıklıkla kullanılan kuş figürlerinin yorumlanması ve geometrik biçimlerle kompoze edilmesi yoluyla oluşturulmuştur. Sanatçı bu seride anlatımı güçlendirmek adına figürlerin içerisinde yarattığı organik alanları yine Selçuklu tasarı öğeleriyle bezemiştir. Döküm yöntemi kullanarak üretilen eserler 1180 °C'de, dekal uygulamaları ise 850 °C'de gerçekleştirilmiştir (Görsel 9).



**Görsel 9:** Sıdıka Sibel Sevim, Selçuklu dönemi hayvan figürü yorumları, 2012.

2.3. Fantastik Figür Çalışan Sanatçı Örnekleri

Selçuklu döneminde çini yüzeylerde kullanılan fantastik figürlerin çağdaş yorumlarında en sık karşılaşılan örnek çift başlı kartal yorumlarıdır. Çift başlı kartal figürün kurumsal bir kimlik kazanmasının bu kullanımın kaynağını oluşturduğu düşünülmektedir. Yapılan araştırmada Fantastik figürlerin çağdaş

yorumlarının; Vedat Kacar, Koza Kurt Kırtay, Ferda Tazeoğlu Filiz, Öznur Yıldırım ve Muzaffer Filiz tarafından gerçekleştirildiği anlaşılmıştır.

Ferda Tazeoğlu Filiz beton porselen ve camın çağdaş kullanımları üzerinde araştırma yapan sanatçılardan biridir. Sanatçı 2021'de Selçuklu Belediyesi için "Selçukludan İzler" isimli bir koleksiyon hazırlanmıştır. Koleksiyonda yer alan eserlerin tamamı geometrik biçimlerin bir araya getirilmesi yoluyla oluşturulmuş ve Selçuklu dönemine ait dekoratif öğelerle dekorlanmıştır. Görselde yer alan eserde diğer uygulama örneklerinden farklı olarak sır kullanılmamış olup, sır altı pigmentlerin yüksek derecede (1230 °C) pişirilerek yüzeyde kalıcı hale gelmesi sağlanmıştır. Sarı pigmentle renklendirilmiş bölümlerde yer alan bitkisel motifler ve en altında yer alan sfenks figürü eserin dekoratif unsurlarını oluşturmaktadır (Görsel 10).



**Görsel 10:** Ferda Tazeoğlu Filiz, Selçuklu dönemi fantastik figür yorumu, porselen form, 2021.

Öznur Yıldırım okarina üzerine araştırmalar yapan, toplanmalı sır alanında uzman sanatçılardan biridir. Sanatçı 2021'de Selçuklu Belediyesi için özel bir koleksiyon tasarlamıştır. "Name-i Selçuk" isimli Koleksiyonda yer alan parçaların tamamı elle şekillendirilmiş ve serigrafi baskı yöntemi kullanılmıştır. Siyah beton görünümlü çamurun içinde parlak kırmızı porselen alanlar ile zıtlık yaratılmıştır. Formun genelinde yer alan çatlaklar ve açıklıklar ile antik döneme göndermelerde bulunulmuştur. Çok küçük bir alanda yer ile teması sağlanarak kültürümüze ait bu değerlerin korunmasının önemine vurgu yapılmıştır. Eserin en vurucu noktası kırmızı porselen alanda yer alan çivi yazıları ve serigrafi dekorlarıdır. Selçukluya ait en önemli eserlerden olan Kubad Abat Sarayı çinilerinde yer alan siren tasvirlerinin yorumları haliç işi deseniyle bir araya getirilmiştir. Selçuklu seramiklerinde kullanılan geleneksel motifler serigrafi dekoru ile spiral oluşturacak biçimde yerleştirilmiştir. Çivi yazıları bu kompozisyonu destekleyecek biçimde rölyef olarak uygulanmıştır (Görsel 11).



**Görsel 11:** Öznur Yıldırım, Selçuklu dönemi fantastik figür yorumu, seramik heykel, 2021.

## SONUÇ

Araştırmada Selçuklu dönemi çinilerinde yer alan figüratif öğeler üç ayrı başlık altında incelenmiştir. Buna göre Selçuklu dönemi çinilerinde yer alan figürlerin İnsan, Hayvan ve Fantastik Figürler olarak birbirinden ayrıldığı ve her bir öğenin kendi içerisinde gelişim gösterdiği anlaşılmıştır. İnsan figürlerinin yer aldığı çiniler saray duvarlarında ve günlük kullanım eşyalarında karşımıza çıkmaktadır. Bu çinilerde seçilen konular daha çok yaşam pratikleriyle ilişkilidir ve bu bağlamda dönemin kültürel değerlerine, yaşam pratiklerine ilişkin tarihsel bir belge niteliğindedir. Hayvan figürleri Selçuklu dönemi figüratif anlatım dilinde en çok çeşitlilik gösteren türdür. Bu türde ortaya koyulan eserler incelendiğinde; Aslan, at, ayı, balık, deve, eşek, geyik, keçi, kedi, köpek, kurt, tavşan, tilki, yılan figürlerinin stilize edilerek hareket halinde çini yüzeylerde tasvir edildiği görülmektedir. Fantastik figürler diğer figürlere kıyasla içerisinde daha çok mistisizm barındıran, saraylıları kötülüklerden korumak için dönemin sanat yapıcıları tarafından ortaya koyulan eserlerdir.

Araştırmanın çağdaş seramik sanatına ilişkin ortaya koyulan örnekleri incelendiğinde, figüratif unsurların uygulama biçimlerinin Selçuklu dönemiyle benzerlik gösterdiği anlaşılmaktadır. Sanatçılar düz yüzeylerde fırça, sır altı, serigrafi baskı, mühür vb. dekor yöntemlerini kullanarak figüratif unsurları yorumlamıştır. Selçuklu dönemine ait figüratif unsurlardan sadece çift başlı kartal motifinin üç boyutlu tasarım unsuruna dönüştüğünü, bu dönüşümünde daha çok seramik biblo ya da hediyelik eşya kategorisinde değerlendirildiği anlaşılmıştır.

Yapılan araştırma, Selçuklu döneminde ağırlıklı olarak çini yüzeylerde uygulanan figüratif anlatım dilinin günümüzde porselen, stoneware ve earthenware gibi yüzeylerde de uygulanabilirliğini ortaya koymaktadır. Bunun yanı sıra çağdaş seramik eserlerde Selçuklu figür dilinin kullanımının oldukça kısıtlı olduğu anlaşılmaktadır. Selçuklu çinilerinde yer alan figüratif anlatım dili oldukça geniş bir konu ve çağdaş seramik sanatçıları için eşsiz bir kaynaktır. Sonraki dönemlerde, figüratif anlatım dilinin üç boyutlu eserlerde çözümlenmesine ilişkin yapılacak araştırmalarla konunun kapsamının genişletilebileceği düşünülmektedir.

## KAYNAKÇA

AĞATEKİN Mustafa, **Selçuklu Dönemi Seramik Yüzeylerde İnsan Betimlemeleri**. Eskişehir, 2003. (Sanatta Yeterlilik Tezi).

ARIK Rüchan, **Kubad Abad Selçuklu Saray ve Çinileri,** İstanbul, 2000: Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları.

ATASAYAR Dilan, **Selçuklu Çini ve Seramiklerindeki Fantastik Figürlerden Günümüze Çağdaş Uyarlamalar**. İstanbul, 2023, (Yüksek Lisans Tezi).

BÜYÜKÇANGA Hilal H., **Anadolu Selçuklu Seramiklerinde Figürlerin Dili ve Resim Eğitimi Açısından İncelenmesi.** Konya, 2006, (Yüksek Lisans Tezi).

GÜLAÇTI Nurettin, *"Selçuklu Dönemi Figüratif Dekorlu Seramik ve Çini Örneklerinin Cumhuriyet Dönemi Kütahya Figüratif Çinileriyle Karşılaştırılması."* **21. Yüzyılda Eğitim ve Toplum**,2012, 1 (1), s.33-48.

KUBAN Doğan, **Selçuklu Çağında Anadolu Sanatı.** 1.Baskı, Editör: Münevver Eminoğlu ve Nadide Seçkin, Yapı Kredi Yayınları, No:1567, Sanat-89, İstanbul, 2002.

KURT KIRTAY Koza, **Anadolu Selçuklu Çinilerindeki Kanatlı Figür Betimlemelerinin Seramik Form ve Yüzeylerde Yorumları**. Ankara, 2019, (Sanatta Yeterlik Tezi).

MÜLAYİM Selçuk, **Değişimin Tanıkları Orta Çağ Türk Sanatında Süsleme ve ikonografi.** Kaktüs Yayınları, İstanbul, 1999.

ÖNEY Gönül, **İslam Mimarisinde Çini.** Ada Yayınları, İzmir,1987.

ÖNEY Gönül,*"Büyük Selçuklu Seramik Sanatında Resim Programı ve Gelişen Figür Üslubu."* **Sanat Tarihi Dergisi**, 2004, 13 (1), s.61-82.

TOSUNOĞLU DEMİR Eda, *"Selçuklu Dönemi İnsan Figürlü Çini Tasvirlere Yansıyan Erkek Başlıkları."* **Sanat ve İnsan Dergisi**, 2021-5 (2), s.520-532.

YILMAZ Meliha, **Anadolu Selçuklu Saray ve Köşklerinde Kullanılan Figürlü Çinilerin Resim Sanatı Açısından İncelenmesi**, Ankara, 1999, (Yayımlanmamış Doktora Tezi).

## GÖRSEL KAYNAKÇASI

**Görsel 1.** Arık, R. (2000), **Kubad Abad Selçuklu Saray ve Çinileri**, İstanbul: Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları, s.136.

**Görsel 2.** Arık, R. (2000), **Kubad Abad Selçuklu Saray ve Çinileri,** İstanbul: Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları, s.109.

**Görsel 3.** Arık, R. (2000), **Kubad Abad Selçuklu Saray ve Çinileri,** İstanbul: Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları, s.70-85.

**Görsel 4.** Arık, R. (2000), **Kubad Abad Selçuklu Saray ve Çinileri,** İstanbul: Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları, s. 76.

**Görsel 5.** Arık, R. (2000), **Kubad Abad Selçuklu Saray ve Çinileri**, İstanbul: Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları, s. 130.

**Görsel 6**. Vedat Kaçar Kişisel Arşivi

**Görsel 7.** Muzaffer Filiz Kişisel Arşivi

**Görsel 8.** Koza Kurt Kırtay Kişisel Arşivi

**Görsel 9.** Sıdıka Sibel Sevim Kişisel Arşivi

**Görsel 10.** Ferda Tazeoğlu Filiz Kişisel Arşivi

**Görsel 11.** Öznur Yıldırım Kişisel Arşivi

# AVRUPA PORSELENLERİNDE UYGULANAN SIRÜSTÜ DEKOR ÜSLUPLARI *

**Dr. Öğr. Üyesi Gamze GÖRGÜNAY**

Atatürk Üniversitesi, Güzel Sanatlar Fakültesi, Seramik Bölümü, Erzurum/ TÜRKİYE
g.gorgunay@gmail.com, Orcid:0000-0003-0617-5832

## Özet

Avrupa'nın güçlü bir seramik geleneğine sahip olan Çin porselenleriyle tanışması neticesinde Doğu geleneğine duyulan ilgi artış göstermiştir. Böylelikle Avrupa'da çok sayıda porselen fabrikası kurulmuş, sayısız üretim yapılmış ve kalitede büyük bir artış yakalanmıştır. Çin porselenleriyle dahi yarışabilecek konuma gelinmiştir.

Porselen üretiminde, ürün çeşitliliğini arttırmak için pek çok dekor tekniği geliştirilmiştir. Bunların arasında el dekorlu ürünlerin bir görgü ve prestij sembolü olarak görülmesi sebebiyle artan ilgi ve talep bu alanda yapılan çalışmaların geniş bir yelpaze oluşturmasına neden olmuştur.

Avrupa'da Fransa, Almanya, Macaristan, İngiltere, İtalya, Rusya, Hollanda, Danimarka ve Polonya'da porselen işletmelerinde önemli sanatçılar çalışmıştır. Çok sayıdaki modelci, sırcı, ressam ve heykeltıraşın çeşitliliğe katkısı, yapılan üretimlerdeki form ve bezemeye göre hangi fabrikaya ait olduğunu kanıtlar niteliktedir. Oluşan fırça dekor üslupları arasında kendini gösteren en belirgin örnekler Sévres, Meissen ve Herend Porselenleri olmuştur.

Fırça dekor üsluplarının konu alındığı çalışmada, kullanılan çeşitli tekniklere dair bilgi vermek amaçlanmıştır. Çok sayıda uygulama ve örneklerle klasikleşmiş dekor üslupları, kullanılan renk, malzeme ve teknik özelliklere yer verilen çalışmada, desenlere dair bilgiler de yer almaktadır.

**Anahtar kelimeler:** Porselen Desenleri, Sırüstü Dekorları, Avrupa Porselenleri

* Bu çalışma Prof. Sevim Çizer danışmanlığında 23.01.2015 tarihinde tamamlanan "*Porselen Yüzeylerde Sırüstü Dekor Çalışmaları*" başlıklı Sanatta Yeterlik Eseri Çalışması Raporu esas alınarak hazırlanmıştır.

**Abstract**

**OVERGLAZED PAİNTİNG STYLES APPLIED IN EUROPEAN PORCELAIN**

As a result of Europe's introduction to Chinese porcelain, which has a strong ceramic tradition, interest in the Eastern tradition increased. Thus, many porcelain factories were established in Europe, countless productions were made and a great increase in quality was achieved. It has reached a position where it can even compete with Chinese porcelains.

Many decor techniques have been developed in porcelain production to increase product diversity. Among these, the increasing interest and demand for hand-decorated products, as they are seen as a symbol of etiquette and prestige, has led to a wide range of studies in this field.

In Europe, important artists worked in porcelain enterprises in France, Germany, Hungary, England, Italy, Russia, the Netherlands, Denmark and Poland. The contribution of many model makers, glaze artists, painters and sculptors to the diversity proves which factory the production belongs to according to the form and decoration. The most prominent examples among the brush decoration styles that emerged were Sévres, Meissen and Herend Porcelains.

It is aimed to give information about the various techniques used in the study on brush decoration styles. The study covers classic decor styles, colors, materials and technical specifications with numerous applications and examples, and also includes information about patterns.

**Keywords:** Porcelain Patterns, Overglazed Paintings, European Porcelain

## GİRİŞ

Geleneksel Sanatlar, çeşitli ulusların kendi öz değerlerinden oluşan kültürel bir mirastır. Yüzyıllardan beri saray sanatı olarak yaşatılan porselen ve dekorları Avrupa'da Orta Çağda kralların, prenslerin yani soyluların, Osmanlı sarayı ve çevresinin çok değer verdikleri ürünler olmuştur. Bu sebeple porselen 'Beyaz Altın' olarak nitelendirilmiş, değerli taş ve incilerle süslenerek değerleri arttırılmıştır. Bu el dekorlu ürünler toplumların duyguları, beğenilerini ve kültürel özelliklerini barındırması sebebiyle büyük önem taşımaktadır.

Porselen yüzeyler bir tuval olarak düşünülmüş ve av sahneleri, manzara resimleri, dini sahneler ya da gündelik yaşamdan kesitlere ağırlıklı olarak da natüralist ve botanik resme arka plan oluşturmuştur. Saydam, beyaz ve kusursuz görünümü ile sanatçılara ilham kaynağı olmuştur. Uzun ve uğraş dolu çabalar neticesinde elde edilen boyalarla renk çeşitliliği arttırılarak tıpkı bir yağlı boya tablo çalışır gibi tonlama yapabilme şansına ulaşılmıştır. Artan talep ve zevke yönelik üretimler, porselen yüzeylere uygulanan fırça dekorlarından ayırt edici özelliklere sahip olan desen ve kompozisyon yönünden farklı üslupları, uygulanan tekniklerle birlikte bu tekniklere özgü kullanılan renk, fırça, divit ya da organik yağlar gibi farklı malzeme kullanımları da beraberinde getirmiştir. Çeşitli teknik, malzeme ve desenlerin ayırt edici özelliklerinin ele alınmasının amaçlandığı çalışmada, özellikle el dekorlarında Herend, Meissen ve Sévres porselenleri başta yer almaktadır.[1] Avrupa porselenlerinin araştırıldığı konu hakkında literatür taraması yapılmış ve tarihsel verilerden yararlanılarak nitel araştırma yöntemi izlenmiştir.

## 1. FIRÇA DEKOR ÜSLUPLARI

### 1.1. Dekor Malzemeleri ve Teknik

Sırüstü dekorlarını sırlı yüzeylere uygulayabilmek için bisküvi ve sır pişirimi olmak üzere iki pişirim yapılır. Sırlanmış yüzeye uygulanan dekorlama işleminden sonra kullanılan boyaların sabitlenmesi için üçüncü kez pişirim yapılır. Porselen yüzeye uygulanan sırüstü dekorlarda, sırüstü boyalar ve rezinat lüsterleri olmak üzere temelde iki tip malzeme kullanılmaktadır. Bu malzemeler, içerik hazırlanış uygulama, pişirim öncesi ve sonrası görünümleri gibi kimyasal ve fiziksel farklılıklar göstermektedir. Sırüstü boyalarda kullanılacak olan miktar fayans ya da cam üzerinde iyice ezilerek kullanılmaktadır. Boyaları ezerken bağlayıcı malzeme olarak medium kullanılır. Su ve tiner bazlı olmak üzere ikiye ayrılan medium boyanın yüzeye tutunmasını sağlar. Kullanım esnasında boyaların kurumadan daha uzun süre çalışılabilir durumda kalması için lavanta, anason ya da karanfil yağları az miktarda eklenir. İnceltici olarak ise terebentin kullanılır. Yüzeye uygulanan kompozisyon pişirilip üzerine renk girilecekse konturlar için boya asla medium ile hazırlanmaz, terebentin ile inceltilerek divit ile çalışılır.[2]

Bağlayıcı ve incelitici saf yağlar arasında yer alan karanfil ya da lavanta yağı hazırlanan boyaların kurumadan daha uzun süre çalışılabilir durumda kalması için kullanılmaktadır. Şırınga ile damlatılan lavanta, karanfil ve anason yağları ile boyaların kuruması engellenir. Ayrıca portakal yağı da fırçaların kurumasını önlemek için kullanılmaktadır. Medium olarak bilinen diğer yağların karışımından oluşan bu özel yağ hazır olarak satılmaktadır. Boyayı karıştırmak, renk pigmentlerini açmak için kullanılır. Bir diğer

[1] Gamze Görgünay, **Porselen Yüzeylerde Sırüstü Dekor Çalışmaları**, İzmir 2015, (Sanatta Yeterlik Eseri Çalışması Raporu).
[2] G. Görgünay, "*Porselen*", s.4-7.

malzeme ise terebentin esansıdır. Çam sakızından damıtılarak elde edilen bu yağ boyaları inceltmek için kullanılır. Fırçaları temizlemek için genellikle terebentin kullanılır. Fırça yağa doyurularak sertleşmesi önlenir. Eğer fırça kılları sertleşmişse az miktarda terebentin esansıyla yine yumuşatılabilir. İncelticiler için ayrı bir fırça kullanılmalı ve diğer boyalara karıştırılmamalıdır. Değerli madenleri inceltmek yani koyu kıvamları seyreltmek için kullanılır.[3]



**Görsel 1:** Porselen Sırüstü Dekor Malzemeleri

Toz boyalar diğer tekniklere göre daha fazla yağ ilavesi kullanılarak hazırlanır. Boyalar kullanılan tekniğe göre diş macunu kıvamında ya da biraz daha az koyu kıvamda olmalıdır. Hazırlanan boyalar kurumaması için mutlaka bir kutu içinde muhafaza edilirler. En az iki pişirim gerektiren bu çalışmalar daha detaylı görünümlere olanak sağlaması açısından altı pişirime kadar maruz bırakılabilir.



**Görsel 2:** Renk Paleti

Sırüstü el dekor uygulamalarında iyi kaliteli fırçalar seçilmelidir. Özellikle porselen boyamak için saf samur ya da sincap kılından üretilmiş fırçalar tercih edilmektedir. Fırçalar uygulanacak desen türüne göre ayrı seçilmesi gerekir. Uzun yapraklar, güller, minik kır çiçekleri için kullanım kolaylığı sağlayan farklı seçeneklerdeki fırçalar kullanılır.[4]

[3] G. Görgünay, "*Porselen"*, s.14.
[4] G. Görgünay, "*Porselen"*, s.13.



**Görsel 3:** El Yapımı Fırçalar

1.2. Sévres Porselenleri

Gösterişli Sévres porselenlerinin dekorlanmasında renkli yüzeylerin (*fondmalerie*) kullanımı Sévres'in en belirgin özelliklerinden biridir. 1750'lerin ortalarında renklerle ilgili yoğun deneylerin sonucunda çok kullanılan ünlü yüzey renklerinden koyu mavi "blue lapis", turkuvaz "blue céleste", sarı, yeşil ve pembe bulunmuştur. Blue céleste veya turkuvaz mavi, rengin muciti olan Jean Hellot'un soyadıyla birlikte, "Blue Hellot" olarak da kullanılmaktadır.[5]



**Görsel 4:** Blue Celeste,[6]

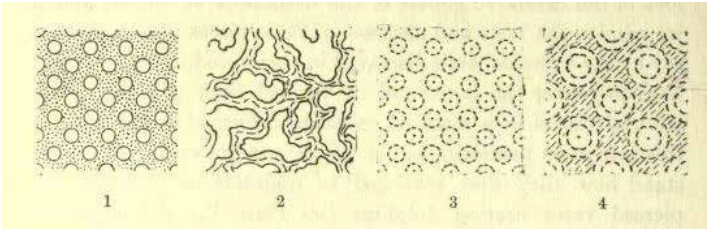
En çok kullanılan yüzey desenleri arasında "*caillouté*[7]*"*, "*a la reine*[8]*"* ve bu desenlerin yaratıcısı olan boyacı Vincent Taillandier için üretilen *"oeil de perdrix*[9]*", "fond pointillé*[10]*"* veya *"fond Taillandier*- oeil de perdrix*"* yer almaktadır.[11]

[5] G. Görgünay, "*Porselen"*, s.16-17.
[6] https://bt.barnard.edu/ave2015/project2/eighteenth-century-colors/bleu-celeste/
[7] **Cailloute;** Dantel örgüye benzeyen oval ve dairesel dış hatlarına sahip bir porselen dekor tekniğidir. Genellikle altınla dekorlanır. Fransızca 'da ki karşılığı 'peb bled' dir. Bu desen 18. yy.'ın ortalarında tanıtılmıştır. Dikkat çekici zengin, koyu mavi bir arka planı olan bu dekor tekniği aynı zamanda Worcester, Derby ve Swansea ürünlerinde de görülür.
[8] **A la reine;** Kralice
[9] **Oeil de perdrix;** keklik gözü
[10] **Fond pointillé;** Noktalı arka plan
[11] Lıana Parades Arend,"**Hillwood Museum and Gardens**", Washington D.C. 1998.

Vincennes'deki bu detaylı ve zor şekilli desenlere ilaveten 1757'de ressam Xrowet tarafından bulunan en ünlü zemin rengi ise "Rose-Pompadour" dur. Yakalanması en zor tonlardan biri olan bu renk yüksek dereceye maruz kaldığında kirli bir sarıya, düşük dereceye maruz kaldığında ise kahverengimsi bir renge bürünmektedir.[12]



**Görsel 5:** Rose Pompadour[13]




**Görsel 6:** Yüzey Desenleri (Auscher,1879-1889: 66)

Bu nadir parçalar daha önceleri çok başarılı bir şekilde üretilmişlerdir. O zamandan bugüne kalan zemin renklerinden saf sarı "jaune *jonquille*[14]" ve iki ayrı tonda yeşil renk; "*vert pomme*[15]" ya da" *vert jaune*[16]" ve "*vert pré*[17]" ya da "*vert Anglasis*[18]" tir.[19]



**Görsel 7:** Jaune Jonquille[20]

Sèvres sarısı veya jaune jonquille, kanarya sarısından biraz daha yumuşak bir sarı tonudur. 1755 yılında Sèvres'in kimyageri Jean Hellot tarafından icat edilmiştir. Zemin renkleri ise teknik olarak sırdır. Sır hem porselenin estetik niteliğini sağlar hem de sıvıların nüfuz etmesine karşı sızdırmazlık görevi görür. Sèvres zemin renklerinde sır, pişirme sırasında pigmentlerin kaynaşmasına yardımcı olmak için fondan yani cam tozu ile karıştırıldı. On sekizinci yüzyıl porselen dilinde fondan, boraks veya soda gibi ateşlendiğinde daha düşük erime noktasına sahip olan bir malzemeydi. Zemin rengi pigmentleri, daha sonra Sèvres'teki zanaatkâr ressamlar tarafından üzerine motiflerin eklenebileceği canlı bir arka plan sağlamak amacıyla

[12] Ernest Simon Auscher, **A History and Description of French Porcelain,** France 1879-1889, s.66.
[13] https://bt.barnard.edu/ave2015/project2/eighteenth-century-colors/rose-pompadour/
[14] **Jonquille;** nergis
[15] **Vert Pomme;**yeşil elma
[16] **Vert Jaune;** sarı yeşil
[17] **Vert Pré;** çimen rengi
[18] **Vert Anglais;** İngiliz yeşili
[19] E.S. Auscher, "A History", s.66.
[20] https://bt.barnard.edu/ave2015/project2/eighteenth-century-colors/jonquil-yellow/

seramik gövdelerin büyük bir kısmına uygulanmıştır.[21]



**Görsel 8:** Vert Pomme[22]



**Görsel 9:** Sevres Porselen Bir Çift Küp[23]

Altın dekoru genellikle fırça ile uygulanmıştır. Uygulamayı kolaylaştırmak için pudriyer kutularında bulunan kuru haldeki kaliteli altın terebentin ile karıştırılarak kullanılmıştır. Böylece altın, sıradan bir resim yapılıyormuş gibi yüzeye kolaylıkla uygulanabilmiştir. Rölyef yapabilmek içinse genellikle iki kat yaldız uygulanmıştır. Pişirim sonrasında metalik parıltısını kaybeden altın istenilen etkiye bağlı olarak yarı parlatılmış ya da yarı mat olarak bırakılmıştır. Desenlere canlılık katmak ve doku kazandırmak için yapılan kalın altın uygulamaları, Sévres yaldızlı ürünlerinin ününün artmasını sağlamıştır. [24]

Zemin oluşturma da görseldeki örnekteki gibi boş alanları muhafaza etmek için; örneğin mavi ya da altınla çerçevelenerek yaratılan rozet şeklindeki boş alanlar kullanılmıştır. Kullanılan Kral Mavisi olarak bilinen *Blue de Roi*'dir. Beyaz yüzey rengi olarak bırakılacak kobalt rengin kullanılmayacağı alanlar Fransızcada *Vernis pour reserve* yani vernik ile cilalanır ve kurumaya bırakılır. Kobalt rengin kullanılacağı alanlar boyayı hazırlarken renk pigmentleri bağlayıcı yağ (medium) ve lavantayla çatlamaması için de anason yağı ilave edilerek iyice karıştırılır. İçerisine az miktarda kırmızımsı mor bir renk olan purpur eklenerek iyice ezilir. Yine az miktarda fondan yani cam tozu ve en son da altın ilave edilerek çok iyi şekilde karıştırılır. Fondan yani cam tozu, boyanın daha iyi dağılarak parlaklık vermesi için kullanılır. Kobalt fon ile beyaz kalması istenen yerleri birbirinden ayırmak için maskelemede kullanılan malzeme dikkatlice yüzeye uygulanır. Boya istenilen şekilde homojen hale geldikten sonra fırça ile yüzeye uygulanır. Boyanın yüzeyde de homojen ve pürüzsüz bir görünüme sahip olması için çok geniş tüylü fırçalar ile zemine ponponlama

[21] https://bt.barnard.edu/ave2015/project2/eighteenth-century-colors/pea-green/
[22] https://bt.barnard.edu/ave2015/project2/eighteenth-century-colors/pea-green/
[23] https://www.alifart.com/sevres-porselen-bir-cift-kup_207896/
[24] G. Görgünay, "*Porselen*", s.20

denilen fırça hareketleri ile zemin rengini dağıtma işlemi yapılır. Kuruması beklenir. Beyaz bırakılan, zemine desenin ilk katının boyaması gerçekleştirilir. Altınlama işlemi en son gerçekleştirilir. Verniklenen alanların altın sürülecek olan kısımları yine bantlanarak ya da maskelenerek boş bırakılır. Böylece boyanın taşması önlenir. Eğer altın, kobalt fon üzerine uygulanacaksa önce altın uygulanacak zemine desen, altın uygulamasına özgü zemin astarı görevi gören kabartma bir taban astarıyla uygulanır. Sonrasında altın bu taban astarı üzerine fırça ile sürülür. Kuruyan çalışmadan fırınlanmadan önce maskelenen yerlerdeki ayırıcı malzeme fonu bir iğne ya da cımbız ile dikkatlice soyularak çıkarılır.

Çiçek desenleri en çok on sekizinci yüzyılda kullanılmıştır. Doğaldan fantastiğe, çoğunlukla buketler halinde düzenlenmiş ve zaman zaman meyvelerle birlikte kullanılmışlardır. Dönem ilerledikçe, çiçek çizimleri daha dar alanlarda en dolu şekilde kullanılmıştır. Sıkça kullanılan temalardan biri de kuşlardır. İlk zamanlar kuş temsilleri oldukça fantastik ele alınmıştır bu sebeple de nadiren tanımlanabilmektedirler.[25]

### 1.3. Meissen, Berlin Kraliyet Porselenleri

Saksonya kralı olan Güçlü August'un porselene olan tutkusu porselenin keşfedilmesine öncü olmuştur. Sahip olduğu Uzak Doğu porselenlerinin sayısını arttırmak ve hazinesini zenginleştirmek için simyager Böttger'i altın elde etmesi için Dresden'e getirtmiştir. Almanya'nın ilk porselen fabrikası Böttger'in yönetiminde kurulmuştur. Saksonya Kraliyet Porselen Fabrikası adıyla ünlenen bu fabrikanın ürünleri Osmanlı dünyasında Saksonya porseleni adıyla anılmıştır. Meissen'in Dresden'e 20 km mesafede olması, bu porselenlerin Avrupalılar tarafından da Dresden porselenleri olarak tanınmasına neden olmuştur.[26]

İlk ***Camaieu*** 'tek renk' manzaralar 1713 ve 1718 yılları arasında çizilmiştir. Sadece tek renk kullanılarak yapılan bu çalışmalarda manzaranın etkisi farklı tonlamalarla vurgulanmaktadır.



**Görsel 10:** "Camaieu" Tek renk çalışılmış tabak ve fincan.[27]

[25] G. Görgünay, "*Porselen*", s.21-22.
[26] Sakıp Sabancı Müzesi, "**Osmanlı Saraylarında Avrupa Porselenleri**", İstanbul 2005, s.22-23.
[27] http://collections.vam.ac.uk/item/O333772/coffee-cup-and-meissen-porcelain-factory/



**Görsel 11:** Camaieu "Peyzaj Manzara", 2015

Monokrom olarak çalışılan peyzaj manzaralar üç planda gerçekleştirilir. Desen arka plana gittikçe tonlar hafifler ve kontrastlıklar azalır.



**Görsel 12:** Gold Chinamen,Chinoiserie[28]

1718'de ***Gold Chinamen*** denilen "asit desenli" porselenler de Meissen'de yapılmıştır. Sırüstü yapılan bu çalışmalarda ilk hatlar çizilir, desen boyanmadan önce agat kalem ile detayların titizlikle işlenir sonrasında da hatların içinde kalan bölgeler tamamen altın ile doldurulur ve mufl fırınında pişirimi yapılır.[29]



**Görsel 13:** Chinoiserie, Şarap Sürahisi.[30]

Kimyager olan Gregor Höroldt, günümüzde de porselen desenlerinin temel boyaları olarak on altı yeni sırüstü boya yapmıştır. Böylece 1723-1731 yılları arasında bulunan bu yeni boyalarla, yeni motifler tasarlama imkânına kavuşulmuştur. Çin porseleni merakı ve onu taklit etmeye duyulan istek, 'Oryantal'

[28] https://www.meissen.com/en/280782-s5562-1.html
[29] G. Görgünay, "*Porselen*", s.25.
[30] https://www.metmuseum.org/art/collection/search/206015

olan her şeye duyulan ilgi ile birleşip Avrupa'daki zengin sınıf arasında, Çin hayalinin ürünü olan resimlerle süslenmiş porselen modasına ön ayak olmuştur. Höroldt'ın imzasının bulunduğu resimde görülen şarap sürahisi oldukça popüler olan "***Chinoiserie***" örneğidir. Chinoiserie resimde ya da dekorasyon eşyalarında Çin motiflerini taklit etmek demektir.[31]

Şarap sürahisinde görülen sahne geleneksel Avrupa halk imgeleri ve oryantalist Çin karakterlerini birleştiren pastoral bir kompozisyondur. Sürahinin ayak kısmında beyaz bırakılan rozetlere ince fırça işçiliğiyle imgeler yerleştirilmiştir. Kalan yüzeyler ise altınla doldurulmuştur.



**Görsel 14:** Kırmızı Ming Ejderhası[32]

Saltanat çok sayıda doğu temalı eser talep ettiği için Japon Kakiemon tarzının Meissen boyamasında oldukça etkisi olmuştur. Kopyalanan ilk motiflerden biri *Zengin Yaşlı Sarı Aslan*'dır.



**Görsel 15:** Indian Basket 'Hint Sepeti'[33]

Günümüzde de Meissen'de Japon ve Çin motifleriyle yapılan boyama Hint Boyama "***Indischmalerei***" olarak adlandırılır. Bunun sebebi 18. yy.'ın başlarında Asya'da yapılan her şey Hint olarak düşünülmektedir."[34]

[31] G. Görgünay, "*Porselen*", s.26.
[32] G. Görgünay, "*Porselen*", s.27.
[33] https://www.porzellan-kunst-uhren-schmuck.com/meissenkaffeeservicefuer6personengarbenmuster-p-8448.html?morepic=true#oben
[34] Robert E. Röntgen, "**The Book of Meissen"**, U.S.A 1996, s.197.



**Görsel 16:** Av Sahnesi[35]

Höroldt ile özdeşmiş liman, peyzaj ve av sahneleri de o dönem porselen yüzeyleri süsleyen desenler arasındadır. Formlarda kullanılan renkli düzeylerin dışında bırakılan boş alanlar yağlı boya tabloları andırmaktadır. Renk olarak uygun görülen ilk renk sarı olmuş sonraları farklı renkler de kullanılmıştır.



**Görsel 17:** Yeşil Watteau Desenli Kapaklı Vazo[36]

Meissen porselenlerinde ağırlıklı olarak Fransız ressam Watteau'nin işleri de kopyalanmıştır.



**Görsel 18:** Etrafına minik çiçek ve böcekler serpiştirilmiş çiçek buketi[37]

[35] http://www.meissen.com/en/products/vase-hunting-scenes-h-60-cm
[36] G. Görgünay, "*Porselen"*, s.29.
[37] G. Görgünay, "*Porselen"*, s.30.



**Görsel 19:** Klasik Meissen, 2015

1730'ların başlarında Avrupalı Çiçekler, çiçek buketleri, botanik kitaplarındaki kuru, cansız çiçek desenleri ve böcekler de çokça kullanılmıştır. 1745 yıllarında ise çiçek çizimleri daha canlı ve Meissen paletindeki tüm renkler kullanılır hale gelir. Böylece çiçek desenlerindeki çeşitlilik de artmıştır. Meyve, kuş ve hayvan çizimi Meissen repertuarına 18. yy.'ın ilk yarısında katılmıştır. Natüralist üslupla çalışılan desenler en az iki en çok dört pişirime kadar çıkarılmıştır. 1730'dan sonra ise Serpme "Sterw" Çiçekleri (*Streublümchen)* ise sadece demir oksitten kaynaklanan küçük siyah noktaları, silinebilen ama sırda küçük sönük noktalar bırakan küçük kabarcıkları veya sır üzerindeki küçük iğne delikleri gibi kusurları kapatmak için geliştirilmiştir.[38]Meissen Porselen Fabrikası'nın adı 1830 yılında Devlet Porselen Fabrikası olarak değiştirilmiştir. Fabrika günümüzde de varlığını korumaktadır.

Meissen'de yapılmış her türlü desen ve çizim bu gün dahi sipariş edilebilmektedir. Meissen'de porselen üzerine uygulanmış her boyama ve desenlemeyi tanımlamak gerçek anlamda imkânsızdır. Örneğin imalathane sıklıkla ailelerin portreleri de dahil olmak üzere özel desenlemeler için sipariş almış, belli desenlemeler sadece bir kez yapılmış ve tekrar edilmemiştir. Bu desenlemelerle özel koleksiyonlara ait olan parçalar nadiren gösterime sunulmuştur. Bugün bile, şimdiye dek bilinmeyen desenlemeler nadiren gösterime sunulmaktadır.[39]

### 1.4. Herend Porselenleri

Herend ve Macar porseleni seramik sanayisinin gelişimde oldukça önemli bir yer edinmiştir. Avrupa'daki porselen fabrikaları çoğunlukla prensler ya da krallar tarafından kurulmuştur. Porselen yüzyıllar boyunca değerli bir materyal olarak önemini korumuştur. Ancak Macaristan'da porselen sanayisi bu kez bir soylu tarafından değil bir girişimci tarafından kurulmuştur. Fabrikanın endüstriyel seviyede üretim yapabilme potansiyeli sayesinde Herend porseleni bugüne kadar çok rağbet gören ihraç ürünlerinden biri olmuştur.

Herend'in en büyük ilhamı ise çiçekler, yapraklar ve çoğunlukla kuşlar ile süslenmiş Geç Barok-Rokoko Meissen tarzıyla yapılmış çay ve kahve takımlarıdır. Fabrikanın Meissen'e borçlu olduğu diğer şeyde tabak ve kâselerin kenarlarında bulunan dokuma desenlerdir. O dönemde fabrika çoğunlukla yemek takımlarına odaklanmıştır. Küçük heykeller, figürinler ve vazolar ise sonradan ürün yelpazesine katılmıştır.[40]

Herend'in bütün ürünleri elle boyanmıştır ve dünyanın en büyük el dekor atölyelerindendir. Bu geleneği

[38] G. Görgünay, "*Porselen"*, s.29-30-31.
[39] G. Görgünay, "*Porselen"*, s.34.
[40] G. Görgünay, "*Porselen"*, s.36.

sürdürmek yükümlülük haline gelmiştir. Amaçları modası geçmiş bir teknolojiyi sürdürmek olmamıştır aksine sanatçılar ve eğitimli ustalar teknik yeniliklerin öncüleri olmuş, atölyelerde doğan fikirler porselen kültürünün gelişimine katkıda bulunmuştur. Yapılan üretimler yüksek sanatsal kalitededir ve teknik olarak mükemmeldirler. Bunun başlıca sebebi ise 600 yetenekli ve eğitimli dekorcunun varlığıdır.

Herend'in zengin klasik repertuarını çok çeşitli yemek takımları, sanat eserleri ve resmedilmiş figürler ve figürinler oluşturmaktadır. Herend porselenleri ürün çeşitliliği açısından çok zengindir. Herkesin zevkine uygun desenler bulunmaktadır. Seçenekler, basit geometrik desenlerden, meyve ve çiçeklerin karmaşık doğal çizimlerine kadar uzanmaktadır. Eserleri, Uzak Doğu'nun egzotizmi ve gizemini ve bütün büyük sanatsal tarzları içermektedir.[41]




**Görsel 20:** Kullanılan formlar (Manufactory,1997: 6,8,10,12)

Herend'in en bilinen desenleri; Apponyi, "Fleurs Des Indes" -Hint Çiçekleri**,** Waldstein, Nanking Buketi, Herend Buketi, Lale Buketi, Saksonya Buketi, Eski Saksonya Buketi, Viktorya, Liechtenstein Çelengi, Bin Çiçek, Herend'in Eski Gülü, Çelenk Üzerinde Küçük Peygamber Çiçekleri, Nyon, Unutmabeni Çiçeği, Meyve Buketi, Rothschild ve figürinlerdir.

### 1.4.1. Apponyi

Apponyi desenleri sakin, zengin ve gözlerden uzak bir yaşam tarzını ifade etmektedir. Fleurs des Indes deseninin bu basit versiyonu yüzyılın sonunda Kont Albert Apponyi için yapılmıştır.

[41] G. Görgünay, "*Porselen"*, s.36.



**Görsel 21:** Apponyi[42]

1.4.2. Fleurs Des Indes-Hint Çiçekleri

Mor, turuncu, yeşil veya birkaç renkte ardışık çiçekler kullanılarak asırlık motifler yeniden canlandırılmıştır.



**Görsel 22:** Fleurs Des Indes[43]

1.4.3. Rothschild

Rothschild ismi zenginlik ve refahla eş anlamlıdır. Bu desen isim olarak, 1850'den beri Herend'in en iyi müşterilerini ifade etmektedir. Kadın ve erkeğin arasındaki aşkın en eski sembollerinden olan bir çift kuşun yardımıyla anlatılmıştır. Desen önce ince uçlu divitle çizilir ve ilk pişirimi yapılır. Renklendirme bittikten sonra ikinci pişirim gerçekleştirilir.



**Görsel 23**: Rothschild, 2015

[42] G. Görgünay, "*Porselen"*, s.40.
[43] G. Görgünay, "*Porselen"*, s.40.

### 1.4.4. Çelenk Üzerinde Küçük Peygamber Çiçekleri

Peygamber çiçekleri yüzeye serpiştirilmiş, etrafına ise yapraklardan örgü şeklinde bordür çalışılmıştır. Ağırlıklı olarak kobalt renk kullanılmıştır. Desen tek pişirimde gerçekleştirilmiştir.



**Görsel 24:** Petits Bleuets en Guirlande, 2015

### 1.4.5. Victoria

Herend'in kazandığı bu prestij pek çok seçkin ailenin de dikkatini çekmiştir. Habsburg yönetiminde 19 atölye bulunmasına rağmen Herend, kelebekler ve çiçeklerle süslenmiş bir set için birincilik ödülü de dâhil birçok ödül almayı başaran tek atölye olmuştur."Avrupa'nın Büyükannesi" olarak bilinen Kraliçe Victoria da bir tane sipariş etmiş ve sipariş ettiği parça sonraları "the Victoria" olarak anılmıştır. Klasik bir Herend deseni olan Victoria stilize edilmiş çiçek buketleri ve kelebeklerden oluşur. Karbon kağıdı ile yüzeye geçirilen desen çizime hazır hale getirilir. Terebentin ile ezilen siyah toz boya hazır hale getirildikten sonra divitle dış hatları çizilir ve ilk pişirim 780-800C'de gerçekleştirilir. Desen renklendirilir ve ikinci pişiririm gerçekleştirilir.



**Görsel 25:** Victoria, 2015

## SONUÇ VE DEĞERLENDİRME

Avrupa'da kurulan önemli porselen işletmelerinin gelenekselleşmiş dekor üsluplarının anlatıldığı metinde Fransa, Almanya ve Macaristan ele alınmıştır. Avrupa porselen dekor geleneğinin öncüleri olan Sévres, Meissen ve Herend çok çeşitli, renk, desen, form ve gelişmiş teknikleriyle günümüz porselen sanatçıları ve akademisyenler tarafından araştırma konusu olmaya devam etmektedir.

Uzak Doğu'da başlayan serüven, Avrupa ve Osmanlı Saraylarına kadar uzanmıştır. Porselen, içinde barındırdığı teknik ve estetik özellikleriyle, artan ürün çeşitliliğiyle birlikte hayatımızda birçok alanda karşımıza çıkmaktadır. Yüzyıllardan beri Saray Sanatı olarak yaşatılan bu gelenek Avrupa'da Orta Çağda, kralların, prenslerin yani soyluların, Osmanlı sarayı ve çevresinin çok değer verdikleri bir ürün olmuştur. Öyle ki Meissen porselenleri Osmanlı piyasası için yeni bir yapılanmaya gitmiş, Osmanlı'ya yönelik porselen üretimi hızlanmış, Avrupa'nın diğer porselen işletmeleri de dönemin Osmanlı zevkine, isteğine ve "alla turca" yemek sistemine uygun servis takımları üretmişlerdir. Avrupa'nın barok ve rokoko stilinden etkilenen Osmanlılar, taleplerini bu çizgide üretilen porselen eşyalara yöneltmişlerdir. Meissen fabrikasında Türklerin bu talebini karşılamak amacıyla özel tezgâh ve donanımlar kurulmuş, modellerde ve desen repertuvarında büyük değişiklikler yapılmıştır.

Sofra kültürünün vazgeçilmez bir parçası olan porselenin ürün çeşitliliğinin arttırılması, görsel hitabetin sağlanması ve geleneğin devamlılığı kullanılan sayısız teknik ve üslupla daha çok tercih edilmesini sağlamaktadır.

Refah seviyesi ya da prestij sembolü olan porselenler artistik ve fonsiyonel olma özelliğiyle gastronomiyle de etkileşim halindedir. Sunumun ve kalitenin geleneksel kültürle beraber özgünlük ve görsel estetiğin ön planda tutulmasına ve ürün çeşitliliğinin arttırılmasına olanak tanımakta böylelikle de kendi kültürel etkisini güçlendirmektedir.

## KAYNAKÇA

AUSCHER Ernest Simon, **A History and Description of French Porcelain**, (Cassel and Company Limited) France 1879-1889.

AREND Liana Parades, **"Sévres Porcelain at Hillwood"**, Hillwood Museum and Gardens, Washington, D.C. 1998.

GÖRGÜNAY Gamze, **"Porselen Yüzeylerde Sırüstü Dekor Çalışmaları"**, İzmir 2015, (Sanatta Yeterlik Eseri Çalışması Raporu).

MANUFACTORY, Herend Porcelain, **"Herend Patterns",** (Herend Porcelain Manufactory Ltd.) Hungary 1997.

RONTGEN Robert E, **"The Book Of Meissen"**, (Schiffer Publishing. Ltd.),U.S.A 1996.

Sabancı Üniversitesi, Sakıp Sabancı Müzesi, **"Osmanlı Saraylarında Avrupa Porselenleri"**, İstanbul 2005, Sabancı Üniversitesi

## İNTERNET KAYNAKÇASI

ALİF ART, "Bir Çift Küp", Hıfzı Topuz Koleksiyonu ve Osmanlı & Karma Sanat Eserleri, https://www.alifart.com/sevres-porselen-bir-cift-kup_207896/ , 7.10.2023.

ART, Collection, Meissen Couture, Vase "Hunting scenes". Meissen Couture Art Collection, http://www.meissen.com/en/products/vase-hunting-scenes-h-60-cm, 7.10.2023.

FACTORY, Sévres Porcelain, "Royal Collection Trust", https://www.rct.uk/collection/5000009/the-cailloute-service, 7.10.2023

JAUNE JONQUILLE, "Materials and Their Makers", https://bt.barnard.edu/ave2015/project2/eighteenth-century-colors/jonquil-yellow/,7.10.2023.

V&A, "Search The Collections Coffee Cup and Soucer", http://collections.vam.ac.uk/item/O333772/coffee-cup-and-meissen-porcelain-factory/ 7.10.2023

# SERAMİK BULUNTULARIYLA ARDAHAN'IN ESKİÇAĞI'NA BİR BAKIŞ

**Dr. Öğr. Üyesi Göknil ARDA**

Ardahan Üniversitesi, İnsani Bilimler ve Edebiyat Fakültesi, Tarih Bölümü, Ardahan/ TÜRKİYE
goknilarda@ardahan.edu.tr, Orcid:0000-0003-3643-8787

## Özet

Doğu Anadolu Bölgesi ilkçağlardan itibaren yerleşime sahne olmuş bir bölgedir. Bu bölgenin konumu açısından en önemli şehirlerinden biri, Gürcistan ve Ermenistan ile sınır komşusu olan Ardahan'dır. Barındırdığı yerüstü ve yeraltı zenginlikleri insanoğlunun toplayıcılıktan yerleşik hayata geçişine uygun bir coğrafi ortam sunar. Ardahan'a hayat veren coğrafi unsurlardan Kür Nehri'nin katkısı bu bağlamda da yadsınamaz. Aras-Kür (Kura) nehir sistemi, Güney Kafkasya'nın en geniş nehir havzasıdır. Bu havza ilkçağlardan beri önemli bir geçiş bölgesidir; Güney Kafkasya-Basra Körfezi arasında stratejik bir konumda bulunmaktadır. Kür Nehri havzası Karadeniz yoluyla Avrupa'ya, Hazar Denizi üzerinden Asya'ya ulaşıma olanak sağlar. Kaynağını Ardahan Göle İlçesi güneyindeki dağlardan alarak batıya doğru Ardahan'dan Kaşlıkaya Köyü'ne kadar akmaya devam eder; bölgenin en büyük nehri buradan kuzeye doğru yön değiştirir. Kür Nehri'nin, havzası boyunca tüm yüzey sularını toplayarak toplam 1515 km olan çığırı, Türkiye içinde yaklaşık 189 km aktıktan sonra Gürcistan'a, ardından da Azerbaycan'a geçerek Hazar Denizi'ne dökülür. Nehir havzanın büyük bir kısmında olduğu gibi, Ardahan'da da derin kanyonlar içinde akmaktadır. Söz konusu havza bölgenin hidropolitiği açısından da öneme sahiptir. Bu çalışmada 2019 yılından itibaren Ardahan-Kür Nehri havzasında T.C. Kültür ve Turizm Bakanlığı'nın izniyle yürütmeye devam ettiğimiz arkeolojik yüzey araştırmasında elde edilen seramik buluntular teknik özellikleri açısından incelenecek ve bu buluntular ışığında Ardahan'ın eskiçağı hakkında değerlendirmeler yapılacaktır.

**Anahtar kelimeler:** Ardahan, seramik, Çıldır, Eskiçağ

**Abstract**

## A GLIMPSE INTO THE PREHISTORIC PERIOD OF ARDAHAN THROUGH CERAMIC FINDINGS

The Eastern Anatolia Region is a region that has been the scene of settlement since ancient times. One of the most important cities of this region in terms of its location is Ardahan, which borders Georgia and Armenia. The aboveground and underground riches it contains provide a suitable geographical environment for the transition of human beings from foraging to settled life. The contribution of the Kür River, one of the geographical elements that gives life to Ardahan, cannot be denied in this context. The Aras-Kür (Kura) river system is the largest river basin in the South Caucasus. This basin has been an important transition region since ancient times; It is strategically located between the South Caucasus and the Persian Gulf. The Kür River basin provides access to Europe via the Black Sea and to Asia via the Caspian Sea. It takes its source from the mountains in the south of Ardahan Göle District and continues to flow westward from Ardahan to Kaşlıkaya Village; The region's largest river changes direction from here to the north. By collecting all the surface waters along its basin, the curb of the Kür River, which is 1515 km in total, flows through Turkey for approximately 189 km, then passes into Georgia and then into Azerbaijan and empties into the Caspian Sea. The river flows in deep canyons in Ardahan, as in most of the basin. The basin in question is also important for the hydropolitics of the region. In this study, the ceramic finds obtained in the archaeological survey, which we have been conducting in the Ardahan-Kür River basin with the permission of the Ministry of Culture and Tourism of the Republic of Turkey since 2019, will be examined in terms of their technical characteristics and evaluations will be made about the Ancient of Ardahan in the light of these finds.

**Keywords:** Ardahan, ceramic, Çıldır, Ancient

## GİRİŞ

Doğu Anadolu Bölgesi ilkçağlardan itibaren yerleşime sahne olmuş bir bölgedir. Bu bölgenin konumu açısından en önemli şehirlerinden biri, Gürcistan ve Ermenistan ile sınır komşusu olan Ardahan'dır. Sahip olduğu yerüstü ve yeraltı zenginlikleriyle insanoğlunun toplayıcılıktan yerleşik hayata geçişine uygun bir coğrafi ortam sunan Ardahan'a hayat veren coğrafi unsurlardan Kür Nehri'nin katkısı, bu bağlamda yadsınamaz. Aras-Kür (Kura) nehir sistemi, Güney Kafkasya'nın en geniş nehir havzasıdır. Güney Kafkasya ile Basra Körfezi arasında stratejik bir konumda yer alan bu havza, ilkçağlardan beri önemli bir geçiş bölgesidir. Kür Nehri havzası Karadeniz yoluyla Avrupa'ya, Hazar Denizi üzerinden Asya'ya ulaşıma olanak sağlar. Kaynağını Ardahan Göle İlçesi güneyindeki dağlardan alarak batıya doğru Ardahan'dan Kaşlıkaya Köyü'ne kadar akmaya devam eden bölgenin en büyük nehri, buradan kuzeye doğru yön değiştirir. Kür Nehri'nin, havzası boyunca tüm yüzey sularını toplayarak toplam 1515 km olan çığırı, Türkiye içinde yaklaşık 189 km aktıktan sonra Gürcistan'a, ardından da Azerbaycan'a geçerek Hazar Denizi'ne dökülür. Nehir, havzanın büyük bir kısmında olduğu gibi, Ardahan'da da derin kanyonlar içinde akmaktadır. Söz konusu havza bölgenin hidropolitiği açısından da öneme sahiptir. Bu çalışmada 2019 yılından itibaren Ardahan-Kür Nehri havzasında T.C. Kültür ve Turizm Bakanlığı'nın izniyle bilimsel başkanlığımda yürütmeye devam ettiğimiz arkeolojik yüzey araştırmasında[1] elde edilen seramik buluntular, teknik özellikleri açısından incelenecek ve bu buluntular ışığında Ardahan'ın eskiçağ tarihi değerlendirilmeye çalışılacaktır.

## YÖNTEM

Arkeolojik kazı ve araştırma çalışmalarında ele geçen en yoğun malzeme grubu seramiktir. Seramikler dikkatli bir şekilde incelendiğinde ve değerlendirildiğinde gerek yapım teknikleri gerekse kap tipleri önemli bilgiler elde etmeye olanak sağlar. Çünkü söz konusu bu malzeme grubu buluntu yerinin dönemi hakkında fikir verebilmenin yanı sıra bünyesinde, hem ele geçtiği topraklardaki kültürel dokuyu, hem dönemin sosyo-ekonomik ve sosyo-kültürel hayat tarzını hem de sanatını barındırır. Bu konuları aydınlatmaya yardımcı olacak seramik değerlendirme yöntemlerinden biri tipoloji, diğeri istatistiktir. Seramik istatistiği ve tipolojisinin bize sağladığı sonuçlardan kısaca bahsedecek olursak: kaplar ve kap parçaları, seramik özelliklerine göre incelendiğinde hangi kap tipinin ne tür seramik grubunda kullanımının tercih edildiği saptanabilir. Seramik parçaları, bulundukları kontekste göre değerlendirildiğinde seramik gruplarının ne yoğunlukta ele geçtiği tespit edilebilir. Kapların ağız kenarı biçimi ve gövde biçimlerinin birlikte değerlendirildiği dizilimlerde, kronolojik gelişim takip edilebilir. Bu kronolojik gelişim aynı zamanda seramiklerin ele geçtiği yerin de tarihlenmesine yardımcı olabilir. Kapların ve kap parçalarının tiplere göre dizilimiyle bu kapların işlevleri ve ait olduğu buluntu merkezinde duyulan ihtiyaca göre üretimleri yapılan kap tipleri saptanabilir. Buluntu merkezinde yerel ve ithal seramik gruplarının varlığı ortaya konulabilir. Buluntu merkezi hangi kültür bölgeleri ile ilişki içindeydi ve kültür etkileşimleri seramikte kendini nasıl gösteriyordu sorularına da cevap bulunabilir.

Çalışmamızda etüdlük nitelikteki seramik parçaları teknik özellikleriyle değerlendirilmeye çalışılmıştır.

[1] Göknil Arda, Suat Vural, *"Ardahan-Kür Nehri Havzası'ndaki Yerleşim Yerleri, Mağaralar ve Kaya Yerleşimleri Yüzey Araştırmaları (2019-2021)"*, **38. Araştırma Sonuçları Toplantısı, C. 2**, s. 53-72.

## 1. YÜZEY ARAŞTIRMASI SERAMİKLERİNİN İSTATİSTİKSEL TASNİFİ

Ardahan-Kür Nehri havzasında yürüttüğümüz yüzey araştırmamızda elde ederek Kars Müze Müdürlüğü'ne teslim ettiğimiz yüzey malzemeleri arasından etüdlük nitelikteki 114 adet seramik parçası seçilerek istatistiksel ve tipolojik olarak incelenmiştir.

Seramik parçalarının bünye ve yüzey renklerinin belirlenmesinde "Munsell Renk Kartları" kullanılmıştır.[2] Buna göre örneklerin bünyelerinde 9 farklı renk ortaya çıkmıştır: gri, kırmızımsı gri, kahverengi, grimsi kahverengi, sarımsı kahverengi, kırmızımsı kahverengi, siyah, kırmızı ve sarımsı kırmızı. Ayrıca bazılarının bünyesinde 2 veya 3 renkten oluşan redüksiyon izlenmektedir (Grafik 1): Gri, kahverengi; koyu gri, kırmızı; koyu gri, kırmızımsı kahverengi; koyu gri, grimsi kahverengi; koyu gri, sarımsı kırmızı; kahverengi, sarımsı kırmızı; siyah, kırmızı; siyah, kahverengi; siyah, sarımsı kahverengi; koyu gri, koyu kahverengi, açık kahverengi; siyah, kahverengimsi açık gri, kırmızı.

Seramik örneklerinin dış ve iç yüzeylerinde ise astarlı-astarsız ve perdahlı-perdahsız olmalarıyla ilişkili olarak aşağıdaki 12 farklı renk kullanımı tespit edilmiştir (Grafik 2).

*Dış Yüzey:* Kırmızı, kırmızımsı sarı, kırmızımsı kahverengi, kırmızımsı gri, sarımsı kırmızı, siyah, kahverengi, kahverengimsi gri, gri, grimsi kahverengi, pembemsi beyaz, pembemsi gri.

*İç Yüzey:* Kırmızı, kırmızımsı sarı, kırmızımsı kahverengi, sarımsı kırmızı, siyah, kahverengi, kahverengimsi gri, kahverengimsi siyah, gri, grimsi kahverengi, pembe, pembemsi gri.

Ayrıca hem dış hem de iç yüzey işlenişinde alacalı renklendirme (redüksiyon) da görülmektedir (Grafik 3).

*Alacalı Dış Yüzey:* Kırmızı, gri; kırmızı, siyah; siyah, kahverengi; siyah, gri; siyah, kırmızımsı gri; siyah, sarımsı kırmızı; gri, kahverengi; gri, sarımsı kırmızı; siyah, kırmızımsı kahverengi, kahverengi; kırmızımsı kahverengi, grimsi kahverengi, kahverengimsi gri.

*Alacalı İç Yüzey:* Kırmızı, koyu gri; koyu gri, açık gri; koyu gri, kahverengi; koyu gri, kahverengimsi gri; siyah, kahverengi; siyah, kahverengimsi gri; siyah, sarımsı kırmızı; kırmızımsı kahverengi, grimsi kahverengi.

## 2. YÜZEY ARAŞTIRMASI SERAMİKLERİNİN TİPOLOJİK TASNİFİ

Seramik parçaları ağız kenarı ve gövde profillerinin duruşuna göre öncelikle kapalı kaplar ve açık kaplar olmak üzere iki ana gruba ayrılmıştır. Kapalı kaplarda çömlek ve pithos; açık kaplarda ise çanak/kâse ve bardak/fincan tipleri ile karşılaşılmıştır. Ayrıca dip, kulp, kapak, bezemeli amorf ve kandil parçaları da tipoloji tablosunda yerini almıştır (Grafik 4). Yaptığımız tipolojide "çömlek" teriminin belli teknik özelliklere ve biçimlere sahip bir kap tipini ifade ettiğini, çömlek tornasında üretilen kaplar anlamında kullanılmadığını belirtmek isteriz.

Yüzey malzemelerimiz arasındaki kapalı kaplar grubunda çömlekler, boyunsuz ve boyunlu olarak tanımlanan tiplerde görülür. Boyunlu çömlekler de kendi içlerinde kısa boyunlu ve uzun boyunlu olmak üzere biçimlere sahiptir (Görsel 1-3). Çömleklere nazaran daha az sayıda da olsa pithos olarak adlandırılan büyük küp parçaları da mevcuttur (Görsel 4).

Çömlek ve pithos parçaları yuvarlak, dışa kalınlaştırılmış ve dışa çekik ağız kenarlı; basık yuvarlak ve

[2] Albert Henri Munsell, **Munsell Soil Color Charts**, GretagMacbeth 2000.

yuvarlak karınlıdır. Çoğunluğu kulpsuz ve bezemesizdir. Az sayıda örnekte ise kulpun yanı sıra çizi, yiv ve baskı tekniğiyle yapılmış bezemeler yer almaktadır. Orta derecede pişmiş kapların iç ve dış yüzeyleri astarlı olup bir kısmında perdah görülmektedir. Perdahsız örnekler de mevcuttur. Söz konusu kaplar pişirme ve depolama amaçlı olarak kullanım görmüşlerdir.

Açık kaplar grubundaki çanak ve kâseler ağız kenarlarının duruşuna göre içe kapalı, dik ve dışa açık; gövde biçimlerine göre ise derin ve sığ olarak çeşitlilik gösterirler (Görsel 5, 6). Bu kaplar yuvarlak, düz, içe-dışa kalınlaştırılmış, dışa çekik ağızlı olup yuvarlak, basık-yuvarlak ve keskin karın dönüşüne sahiptirler. Bardak ve fincanlar ise yuvarlatılmış ve dışa çekik ağız kenarlı, konik gövdelidir (Görsel 6). Bir parçada kabartma bezeme görülmektedir. Çanak, kâse, bardak ve fincan parçaları çömleklerde olduğu gibi içte ve dışta astarlı ve perdahlı yüzey işlenişi göstermektedir. Farklı pişme derecelerine sahip bu kaplar, servis ve sunu amaçlı olarak kullanılmışlardır.

Dip ve kulp parçalarından ise ait oldukları kap biçimini kesin olarak söylemek mümkün değildir. Diplerde düz, kaideli ve baskı bezemeli (Görsel 7); kulplarda ise yuvarlak, yassı, oval kesitli, baskı ve kabartma tekniğinde bezemeleri olan örneklerle karşılaşılmıştır (Görsel 8).

Yüzey malzemeleri arasında kapak (Görsel 9) ve kandil parçaları da yer almaktadır (Görsel 10).

Genellikle kapların karın kısımlarına ait olan bezemeli amorf parçalarında ise çeşitli teknikler kullanılarak yapılmış süslemeler görülmektedir (Görsel 11). Ayrıca ajur tekniğiyle düzgün açılmış birçok deliğe sahip, özellikli bir kap parçası da mevcuttur.

## SONUÇ VE DEĞERLENDİRME

Kap parçalarının bünyesinde katkı maddesi olarak az ve orta yoğunlukta kum, kireç, taşçık, mika, şamot ve bitki izlenmektedir. Orta ve kalın cidarlı olmalarına rağmen bünyedeki katkıların boyutları çoğunlukla küçüktür. Bünyeleri az gözenekli ve gözeneksiz, genellikle de sıkı ve sert dokuludur (Grafik 5).
Kapların yüzeylerinin hemen hemen tamamı astarlı ve perdahlıdır. Astar uygulamalarında ıslak sıvazlama, kendinden astar, ince ve kalın astar görülmektedir (Grafik 6). Çoğunluğu iyi pişirilmiş seramiklerde orta ve kötü pişme örnekleriyle de karşılaşılmıştır (Grafik 7).

Bir grup seramik çizi, kazıma, derin kazıma, yiv, oluk, boya, kabartma, parmak ve tarak baskı teknikleri kullanılarak yapılmış bezemelere sahiptir. Bezemelerde urgan motifi ile geometrik ve çizgisel desenler görülmektedir (Grafik 8). Seramiklerin çoğu çark kullanılmadan elde üretilmişlerdir (Grafik 9).
Bahse konu olan seramik örnekler ışığında Ardahan'ın Eskiçağ tarihinin Neolitik Çağ'da başladığını söylememiz mümkün olmuştur (Görsel 12).

Bununla birlikte seramik öncesi dönemlerin var olabileceği de göz ardı edilmemelidir. Araştırma sahamızdaki, kaba bir görünüm gösteren Geç Neolitik Çağ seramik örnekleri aynı zamanda Erken Kalkolitik Çağ kap repertuarının da hazırlayıcısı olmuştur. Bu dönemler boyunca ve özellikle Geç Kalkolitik Çağ ile Erken Tunç Çağı'nda seramiklerde yerel özellikler izlenmektedir. Yüzey araştırmasını yürüttüğümüz ve tespitini gerçekleştirdiğimiz düz yerleşim yerleri, höyükler ve kalelerde Kura-Aras (Karaz) kültürüne ait yüzey malzemesiyle de yoğun olarak karşılaşılmıştır. Söz konusu kültür Kafkasya'da Kura- Aras (Karaz) kültürü, Azerbaycan ve Kuzeybatı İran'da Erken Transkafkasya/ Yanık Kültürü, Levant Bölgesi'nde ise Ḫirbet (Khirbet) Kerak gibi farklı isimlendirmelerle anılmaktadır. İlk görülmeye başladığı dönem olarak genellikle MÖ 4. binyılın ikinci yarısı kabul edilmekte olup MÖ 3. binyıl boyunca Güney Kafkasya ve Doğu Anadolu bölgesinde yayılımını sürdürmüştür. Etkisi ve gelişimi MÖ 2. binyılın başlarına kadar devam etmiştir. Kura-Aras (Karaz) seramikleri başta olmak üzere bu kültüre ait birçok unsurla Kür (Kura), Aras gibi nehir havzalarında daha yoğun bir şekilde karşılaşılmaktadır. Güneydoğu Anadolu Bölgesi ve hatta Orta Anadolu Bölgesi'ne kadar izlerinin takip edilebildiği bu kültür için Doğu Anadolu Bölgesi bir kilit rol üstlenmiştir. Bölgeler arasında olduğu gibi kültürler arasında da bir köprü vazifesi görmüştür. Bazı araştırmacılar bu kültüre mensup göçer ya da yarı göçer insan topluluklarının Güney Kafkasya, Doğu Anadolu ve Kuzeybatı İran çekirdek bölgelerinden hareketle diğer bölgelere Karaz kültürünü yaydıklarını, böylelikle kültürlerarası ilişkiler geliştirdiklerini, zaman içinde de yerleşik hayata geçtikleri fikrini ileri sürmektedir.[3]

[3] George Ernest Wright, **The Pottery of Palestine from the Earlist Times to the End of the Early Bronze Age**, New Haven 1937, s. 7-vd.; Kurt Bittel, **Ön Asya Tarih Öncesi Çağları: Mısır, Filistin, Suriye**, (Çev. H. Çambel), İstanbul 1945; Yigael Sukenik, *"On the Technique of Khirbet Kerak Ware"*, **Bulletin of the American Schools of Oriental Research, 106 (1)**, 1947, s. 9-17; Ruth Amiran, *"Connections Between Anatolia and Palestine in the Early Bronze Age"*, **Israel Exploration Journal, 2 (2)**, 1952, s. 89-103; Benjamin Mazar, Moshé Stekelis, Michael Avi-Yonah, *"The Excavations at Beth Yerah (Khirbet el-Kerak) 1944-1946"*, **Israel Exploration Journal, 2 (4)**, 1952, s. 165-229; Seton Lloyd, **Early Anatolia: The Archaeology of Asia Minor Before the Greeks**, London 1956; Charles Allen Burney, *"Eastern Anatolia in the Chalcolithic and Early Bronze Age"*, **Anatolian Studies, 8,** Ankara 1958, s. 157-209; James Mellaart, *"The End of the Early Bronze Age in Anatolia and the Aegean"*, **American Journal of Archaeology, 62 (1)**, 1958, s. 9-33; Hamit Zübeyir Koşay, Kemal Turfan, *"Erzurum-Karaz Kazısı Raporu"*, **Belleten, 23 (91),** 1959, s. 349-414; Charles Burney, *"Circular Buildings Found at Yanik Tepe, in North-West Iran"*, **Antiquity, 35 (139),** 1961, s. 237-240; Hamit Zübeyir Koşay, Hermann Váry, **Pulur Kazısı: 1960 Mevsimi Çalışmaları Raporu**, Ankara 1964; Evgenij I. Krupnov, *"The Most Archaic Culture of the Caucasus and the Caucasian Ethnic Community (A Contribution to the Problem of the Origin of the*

Söz konusu kültürle karakterize edilen en önemli buluntu grubu el yapımı çanak çömlektir. Kura-Aras (Karaz) seramikleri erken dönemlerinde siyah ya da koyu renkli bir özellik gösterirken, ilerleyen süreçte farklı yüzey renklerinin ortaya çıkmıştır. Perdahlı ve çoğunlukla dış yüzeyinin siyah, iç yüzeyinin ise kırmızı ya da gri renkte olduğu örneklerle karşılaşılmaktadır. Bu türde karakteristik özelliklerle kendini gösteren Kura-Aras (Karaz) seramikleri Ardahan-Kür Nehri havzasındaki yüzey araştırması çalışmalarımızda da tespit edilmiştir (Görsel 13).

Kura-Aras kültürüyle karakterize olan unsurlardan bir diğeri ise bezemeli ocaklar ve bunlarla ilişkili sacayakları (*andiron)* dır. Böyle bir sacayağı/maltız ayağı örneği ile yüzey araştırmamızda da karşılaşılmıştır (Görsel 14).

Kura-Aras (Karaz) kültüründe kemikten yapılmış, dokumacılıkla ilgili nesneler de görülmektedir. Yine böyle bir örnek, kemikten yapılmış bir biz, araştırma sahamızdaki yüzey malzemelerimiz arasında yer almaktadır. (Görsel 15).

Ardahan-Kür Nehri havzasında yürüttüğümüz yüzey araştırması, bölgenin prehistorik dönemlerden itibaren kesintisiz olarak birçok topluluğa ve kültüre ev sahipliği yaptığını ortaya koymuştur. Söz konusu havzada özellikle Erken Tunç Çağı'nda yerel seramik kültürü ile Kura-Aras (Karaz) kültürü birlikte gelişim göstermiştir. Tunç Çağı'na ait olanların yanı sıra Demir Çağı ve Orta Çağ'a tarihlendirilen seramik örnekleriyle de yoğun miktarda karşılaşılmıştır. Burada sadece küçük bir kısmını paylaşabildiğimiz ancak araştırmalarımız sırasında yüzlercesini tespit ettiğimiz seramik malzeme, bugünkü bilgilerimize göre Ardahan'ın günümüzden en az 10000 yıl öncesinden itibaren yerleşime sahne olduğunu göstermiştir. Bölgede yapılacak bilimsel çalışmalarla bu tarihin çok daha erkene çekilmesi şaşırtıcı olmayacaktır.

*Indigenous Peoples of the Caucasus)"*, **Soviet Anthropology and Archeology, 3 (3),** 1964, s. 31-45; Ruth Amiran, *"Yanik Tepe, Shengavit, and the Khirbet Kerak Ware",* **Anatolian Studies, 15,** 1965, s. 165-167; Hamit Zübeyir Koşay, Hermann Váry, **Güzelova (Tufanç) Erzurum Kazısı 1961,** Ankara 1967; Seton Lloyd, **Early Highland Peoples of Anatolia**, London 1967; Robert H. Dyson, **The Archaeological Evidence of the Second Millennium BC on the Persian Plateau**, London 1968; Charles Allen Burney, David Marshall Lang, **The Peoples of the Hills: Ancient Ararat and Caucasus**, London 1971; Charles Allen Burney, **From Village to Empire: An Introduction to Near Eastern Archaeology,** London 1977; Güven Arsebük, *"Altınova'da (Elazığ) Koyu Yüzlü, Açkılı ve Karaz Türü Çanak Çömlek Arasındaki İlişkiler Sorunu"*, **Türk Tarih Kongresi, 8 (1),** 1979, s. 81-92; Afif Erzen, **Doğu Anadolu ve Urartular. Eastern Anatolia and Urartians**, Ankara 1984; Hamit Zübeyir Koşay, **Erzurum ve Çevresinin Dip Tarihi,** Ankara 1984; Mahmut Pehlivan, *"Karaz Kültürü ve Hurriler"*, **Yüzüncü Yıl Üniversitesi Fen-Edebiyat Fakültesi Sosyal Bilimler Dergisi, 1/1,** 1990, s. 168-175; Antonio Sagona, *"Settlement and Society in Late Prehistoric Trans-Caucasus"*, **Between the Rivers and Over the Mountains,** (Yay. M. Frangipane vd.), İtalya 1993, s. 453-474; Veli Ünsal, *"Doğu Anadolu'da (Malatya-Elazığ) Karaz Türü Yerleşmeler"*, **Fırat Üniversitesi Sosyal Bilimler Dergisi, 22 (2),** 2012, s. 320-331; Mustafa Kibaroğlu, *"Archaeometric Investigations of Kura-Araxes Ware: A Review"*, **Uluslararası Doğu Anadolu-Güney Kafkasya Kültürleri Sempozyumu, Bildiriler, I,** (Yay. M. Işıklı vd.), Newcastle upon Tyne 2015, s. 221-230; Mitchell S. Rothman, *"The Changing Organisation of Kura Araxes Culture"*, **Uluslararası Doğu Anadolu-Güney Kafkasya Kültürleri Sempozyumu, Bildiriler, I,** (Yay. M. Işıklı vd.), Newcastle upon Tyne 2015, s. 121-131; Antonio Sagona, Paul Zimansky, **Arkeolojik Veriler Işığında Türkiye'nin En Eski Kültürleri: MÖ 1.000.000-550,** İstanbul 2015; Akın Bingöl, *"Kars ve Çevresinde Karaz Yerleşmeleri"*, **Kafkas Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi, 18**, 2016, s. 487-502; Mehmet Işıklı, Gülşah Öztürk, *"Doğu Anadolu Kura-Aras Seramiği Üzerine"*, **Seramik Araştırmaları Dergisi, 1,** 2019, s. 13-29; Gönül Yalçın, *"Karaz-/Kura-Aras-/Khirbet Kerak Kültür Olgusu ve Tarihöncesi Bölgelerarası İlişkiler"*, **Colloquium Anatolicum, 19,** 2020, s. 169-182; David Marshall Lang, **Armenia: Cradle of Civilization**, London 2021; Göknil Arda, *"Çıldır'daki Tarihî ve Arkeolojik Merkezlere İlişkin İlk Gözlemler"*, **Gaziantep University Journal of Social Sciences, 22 (4),** 2023, s. 1262, 1271.

**KAYNAKÇA**

AMIRAN Ruth, *"Connections Between Anatolia and Palestine in the Early Bronze Age"*, **Israel Exploration Journal, 2 (2)**, 1952, s. 89-103.

AMIRAN Ruth, *"Yanik Tepe, Shengavit, and the Khirbet Kerak Ware",* **Anatolian Studies, 15,** 1965, s. 165-167.

ARDA Göknil, *"Çıldır'daki Tarihî ve Arkeolojik Merkezlere İlişkin İlk Gözlemler"*, **Gaziantep University Journal of Social Sciences, 22 (4),** 2023, s. 1260-1275.

ARDA Göknil, Suat VURAL, *"Ardahan-Kür Nehri Havzası'ndaki Yerleşim Yerleri, Mağaralar ve Kaya Yerleşimleri Yüzey Araştırmaları (2019-2021)"*, **38. Araştırma Sonuçları Toplantısı, C. 2,** Ankara 2023, s. 53-72.

ARSEBÜK Güven, *"Altınova'da (Elazığ) Koyu Yüzlü, Açkılı ve Karaz Türü Çanak Çömlek Arasındaki İlişkiler Sorunu"*, **Türk Tarih Kongresi, 8 (1),** 1979, s. 81-92.

BITTEL Kurt, **Ön Asya Tarih Öncesi Çağları: Mısır, Filistin, Suriye**, (Yay. H. Çambel), İstanbul 1945.

BİNGÖL Akın, *"Kars ve Çevresinde Karaz Yerleşmeleri"*, **Kafkas Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi, 18**, 2016, s. 487-502.

BURNEY Charles, *"Circular Buildings Found at Yanik Tepe, in North-West Iran"*, **Antiquity, 35 (139),** 1961, s. 237-240.

BURNEY Charles Allen, *"Eastern Anatolia in the Chalcolithic and Early Bronze Age"*, **Anatolian Studies, 8,** Ankara 1958, s. 157-209.

BURNEY Charles Allen, **From Village to Empire: An Introduction to Near Eastern Archaeology,** London 1977.

BURNEY Charles Allen, David Marshall LANG, **The Peoples of the Hills: Ancient Ararat and Caucasus**, London 1971.

DYSON Robert H., **The Archaeological Evidence of the Second Millennium BC on the Persian Plateau**, London 1968.

ERZEN Afif, **Doğu Anadolu ve Urartular. Eastern Anatolia and Urartians**, Ankara 1984.

IŞIKLI Mehmet, Gülşah ÖZTÜRK, *"Doğu Anadolu Kura-Aras Seramiği Üzerine"*, **Seramik Araştırmaları Dergisi, 1,** 2019, s. 13-29.

KİBAROĞLU Mustafa, *"Archaeometric Investigations of Kura-Araxes Ware: A Review"*, **Uluslararası Doğu Anadolu-Güney Kafkasya Kültürleri Sempozyumu, Bildiriler, I,** (Yay. M. Işıklı vd.), Newcastle upon Tyne 2015, s. 221-230.

KOŞAY Hamit Zübeyir, **Erzurum ve Çevresinin Dip Tarihi,** Ankara 1984.

KOŞAY Hamit Zübeyir, Hermann VÁRY, **Pulur Kazısı: 1960 Mevsimi Çalışmaları Raporu**, Ankara 1964.

KOŞAY Hamit Zübeyir, Hermann VÁRY, **Güzelova (Tufanç) Erzurum Kazısı 1961,** Ankara 1967.

KOŞAY Hamit Zübeyir, Kemal TURFAN, *"Erzurum-Karaz Kazısı Raporu"*, **Belleten, 23 (91),** 1959, s. 349-414.

KRUPNOV Evgenij I., *"The Most Archaic Culture of the Caucasus and the Caucasian Ethnic Community (A Contribution to the Problem of the Origin of the Indigenous Peoples of the Caucasus)"*, **Soviet Anthropology and Archeology, 3 (3),** 1964, s. 31-45.

LANG David Marshall, **Armenia: Cradle of Civilization**, London 2021.

LLOYD Seton, **Early Anatolia: The Archaeology of Asia Minor Before the Greeks**, London 1956.

LLOYD Seton, **Early Highland Peoples of Anatolia**, London 1967.

MAZAR Benjamin, Moshé STEKELIS, Michael AVI-YONAH, *"The Excavations at Beth Yerah (Khirbet el-Kerak) 1944-1946"*, **Israel Exploration Journal, 2 (4)**, 1952, s. 165-229.

MELLAART James, *"The End of the Early Bronze Age in Anatolia and the Aegean"*, **American Journal of Archaeology, 62 (1)**, 1958, s. 9-33.

MUNSELL Albert Henry, **Munsell Soil Color Charts**, GretagMacbeth 2000.

PEHLİVAN Mahmut, *"Karaz Kültürü ve Hurriler"*, **Yüzüncü Yıl Üniversitesi Fen-Edebiyat Fakültesi Sosyal Bilimler Dergisi, 1/1,** 1990, s. 168-175.

ROTHMAN Mitchell S., *"The Changing Organisation of Kura Araxes Culture"*, **Uluslararası Doğu Anadolu-Güney Kafkasya Kültürleri Sempozyumu, Bildiriler, I,** (Yay. M. Işıklı vd.), Newcastle upon Tyne 2015, s. 121-131.

SAGONA Antonio, *"Settlement and Society in Late Prehistoric Trans-Caucasus"*, **Between the Rivers and Over the Mountains,** (Yay. M. Frangipane vd.), İtalya 1993, s. 453-474.

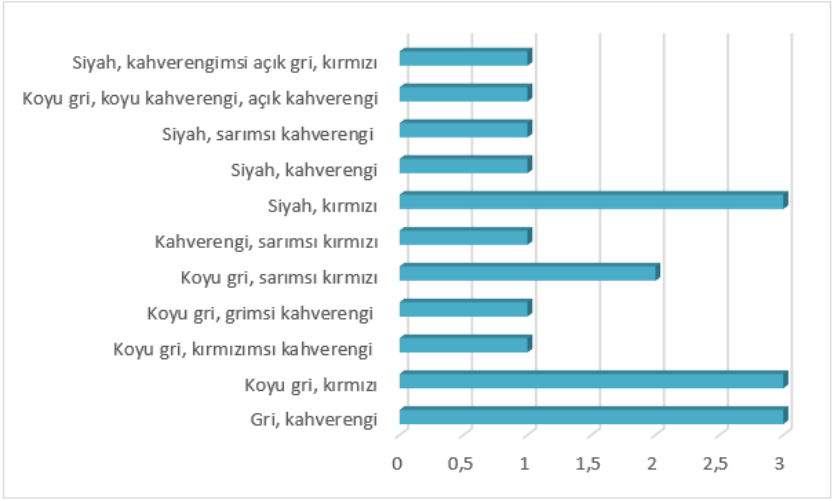
SAGONA Antonio, Paul ZIMANSKY, **Arkeolojik Veriler Işığında Türkiye'nin En Eski Kültürleri: MÖ 1.000.000-550,** İstanbul 2015.

SUKENIK Yigael, *"On the Technique of Khirbet Kerak Ware"*, **Bulletin of the American Schools of Oriental Research, 106 (1)**, 1947, s. 9-17.

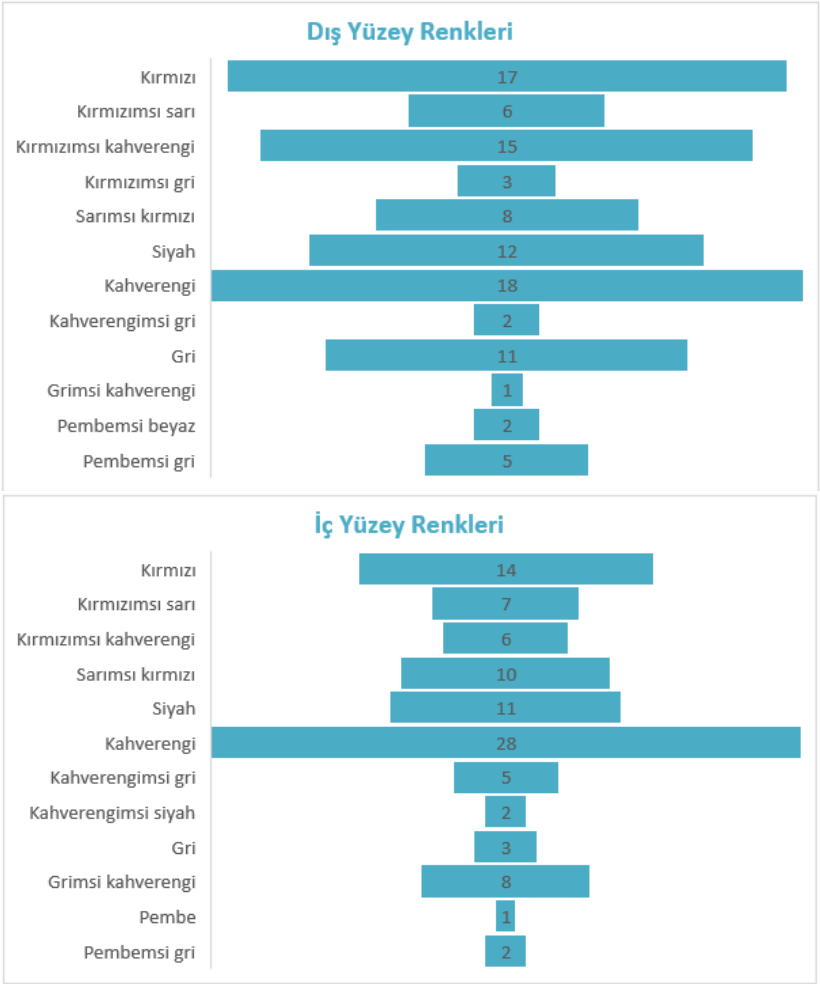
ÜNSAL Veli, *"Doğu Anadolu'da (Malatya-Elazığ) Karaz Türü Yerleşmeler"*, **Fırat Üniversitesi Sosyal Bilimler Dergisi, 22 (2),** 2012, s. 320-331.

WRIGHT George Ernest, **The Pottery of Palestine from the Earlist Times to the End of the Early Bronze Age**, New Haven 1937.

YALÇIN Gönül, *"Karaz-/Kura-Aras-/Khirbet Kerak Kültür Olgusu ve Tarihöncesi Bölgelerarası İlişkiler"*, **Colloquium Anatolicum, 19,** 2020, s. 169-182.



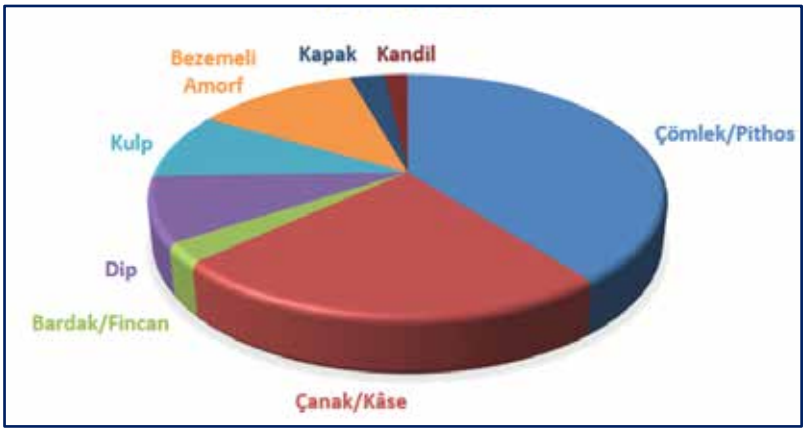

**Grafik 1:** Seramiklerin bünyelerinde gözlemlenen redüksiyon renkleri (G. ARDA)



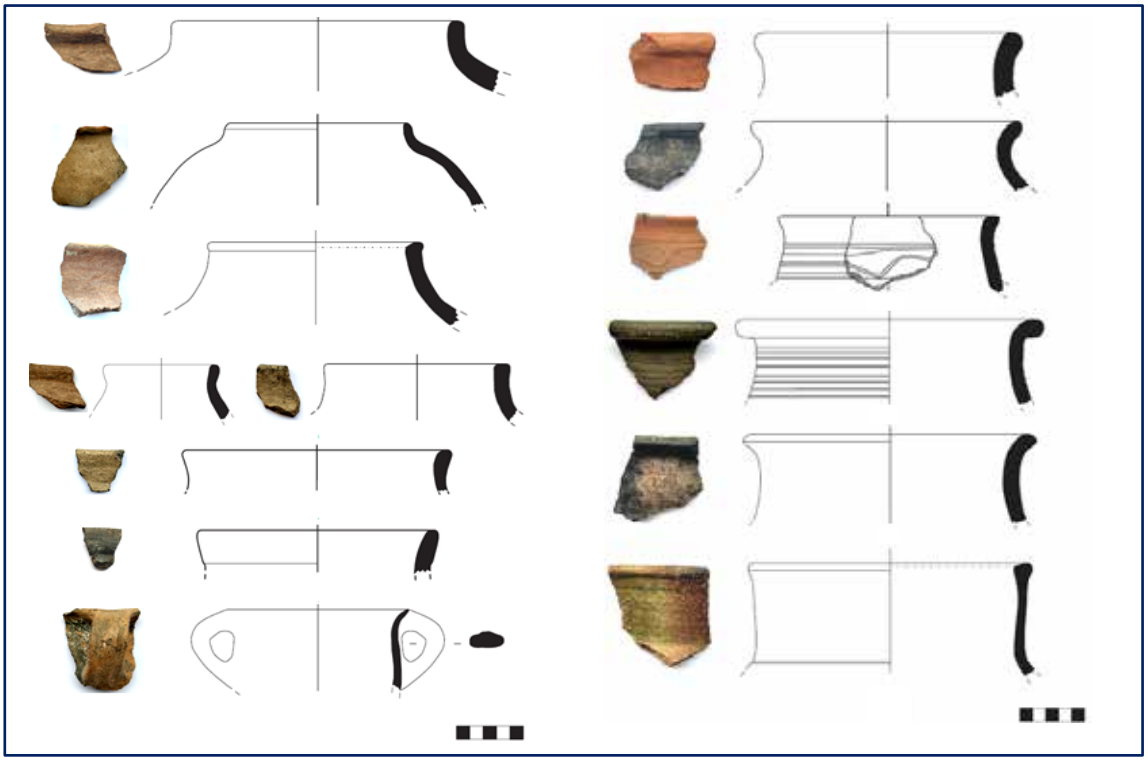

**Grafik 2:** Seramiklerin yüzey renkleri (G. ARDA)



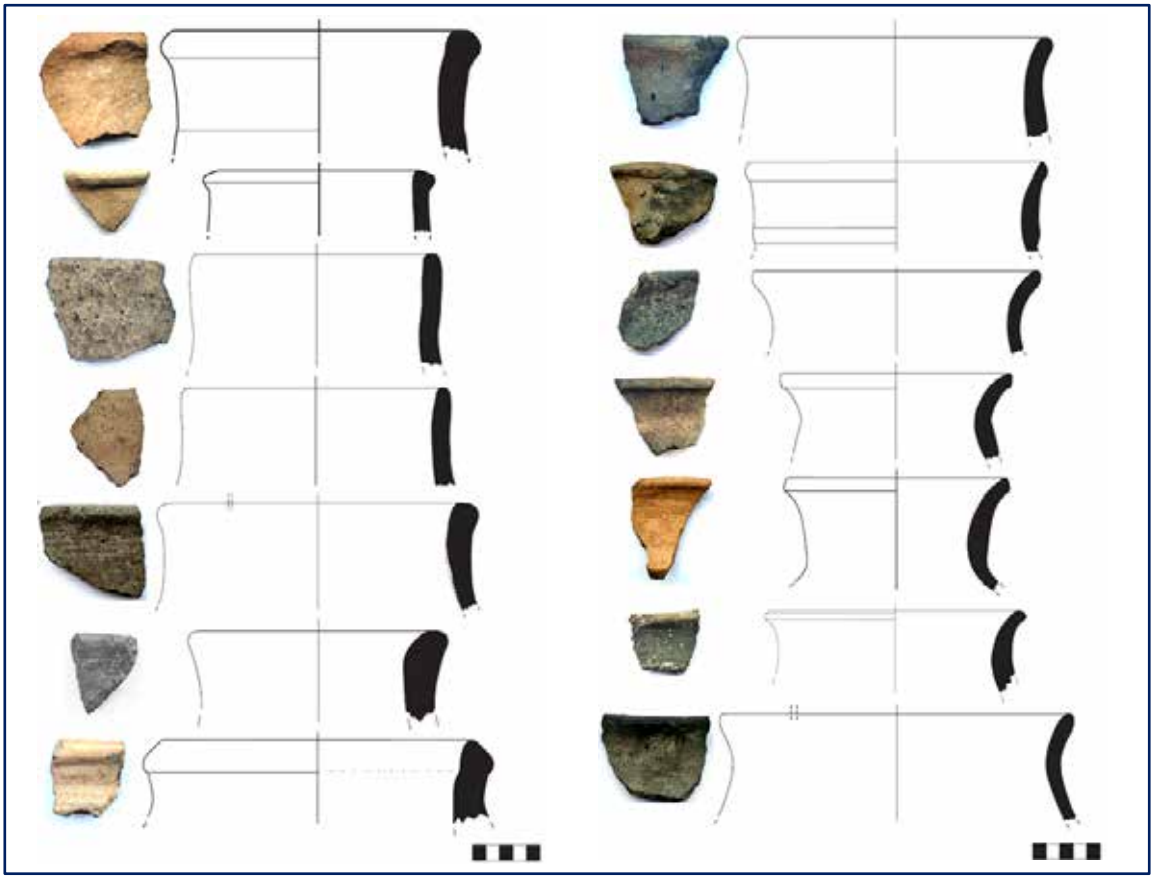

**Grafik 3:** Seramiklerin alacalı yüzey renkleri (G. ARDA)



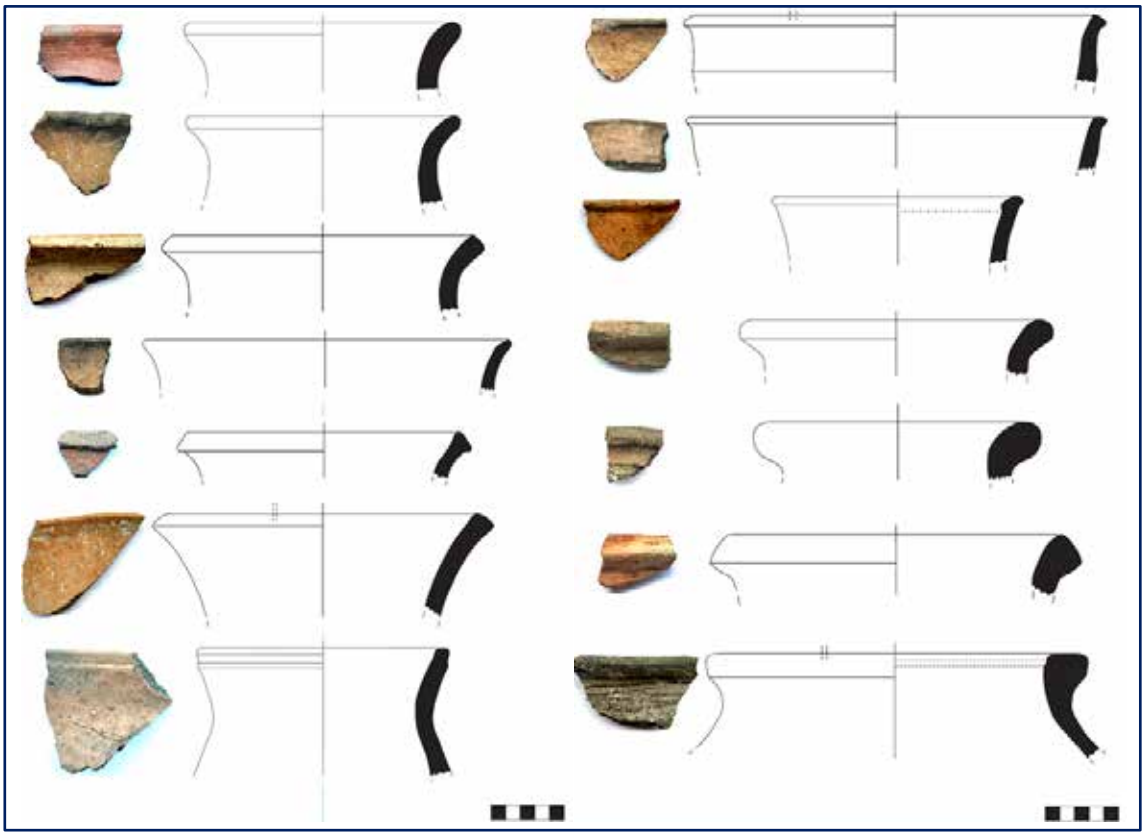

**Grafik 4:** Kap tipleri (G. ARDA)



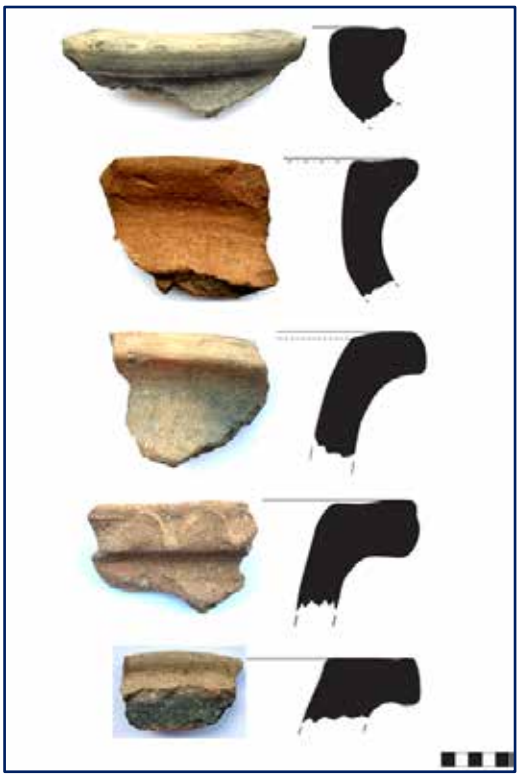
**Görsel 1:** Çömlek tipolojisi (Çizim: Göknil ARDA)



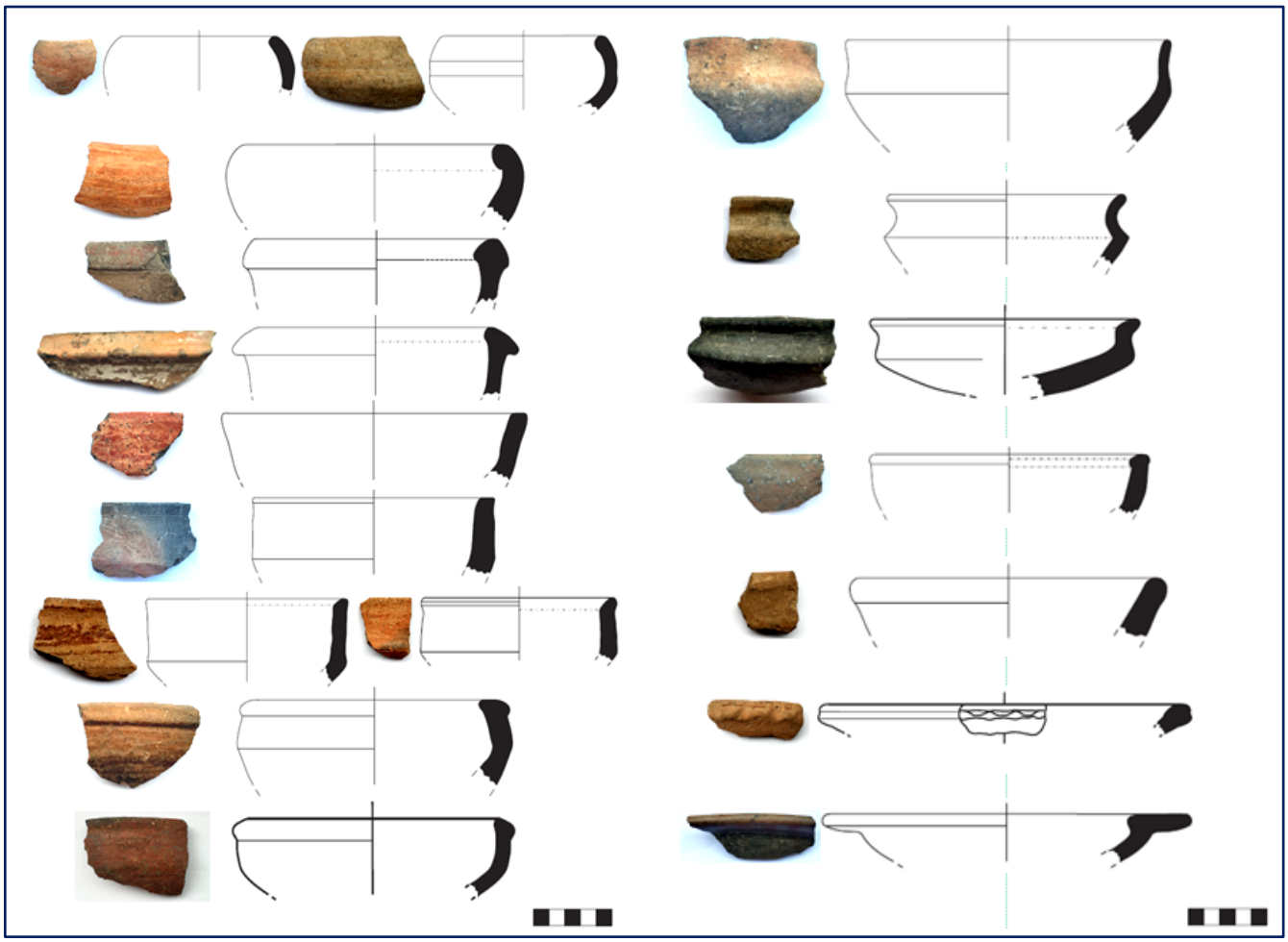
**Görsel 2:** Çömlek tipolojisi (Çizim: Göknil ARDA)



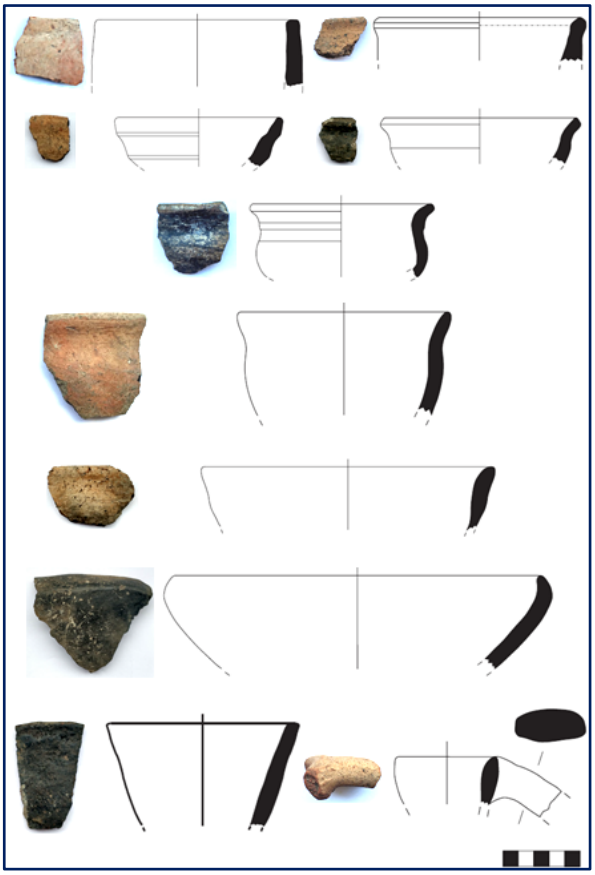
**Görsel 3:** Çömlek tipolojisi (Çizim: Göknil ARDA)



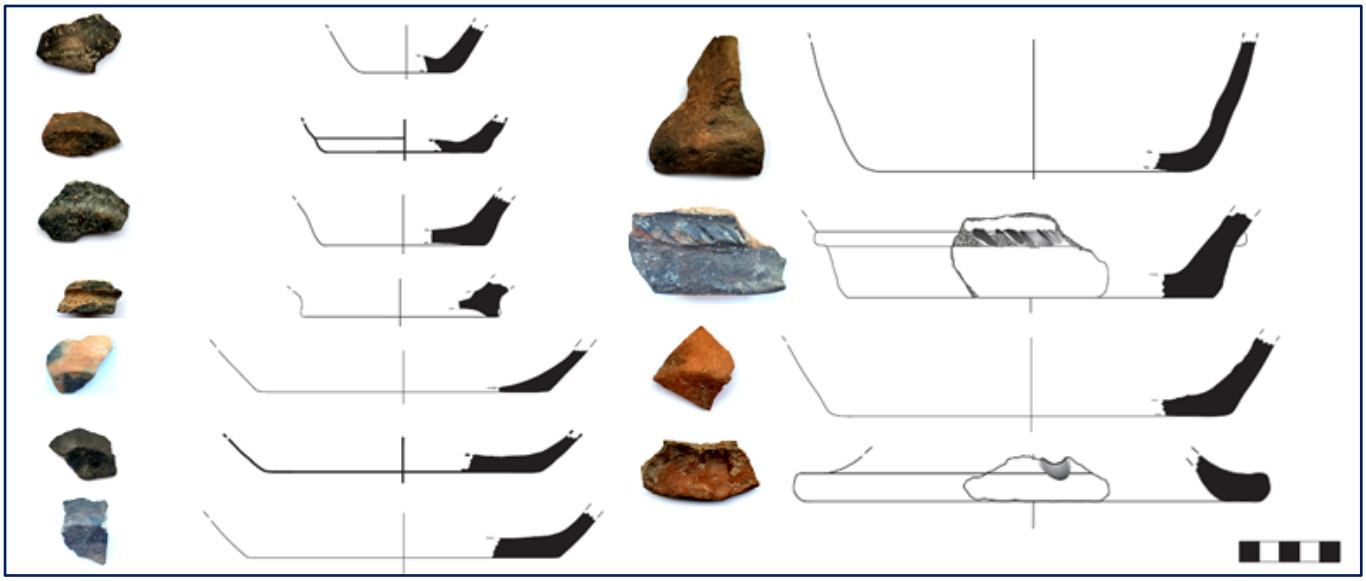
**Görsel 4:** Pithos tipolojisi (Çizim: Göknil ARDA)



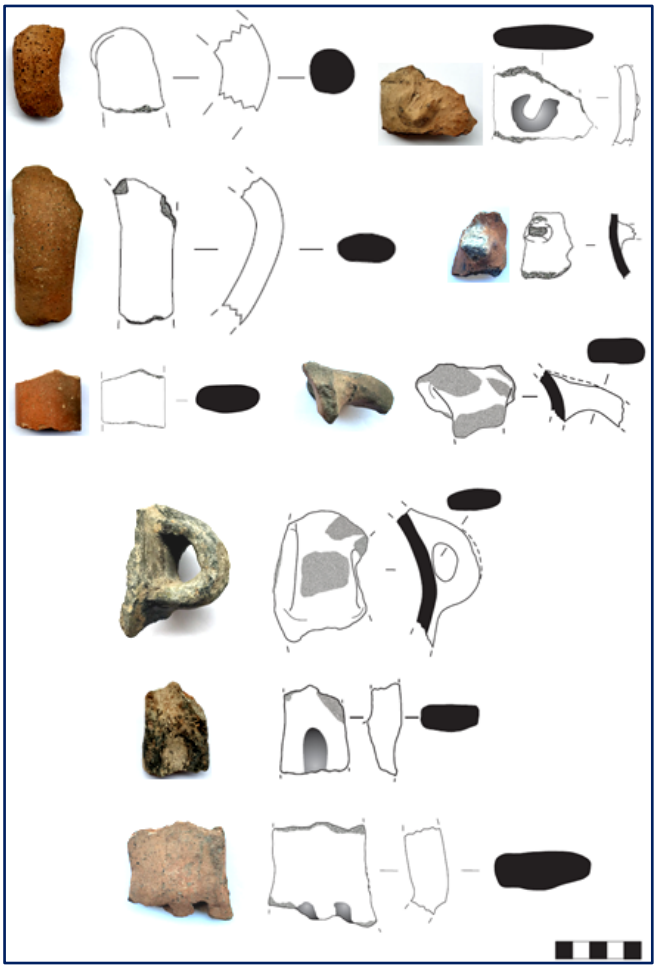
**Görsel 5:** Çanak-Kâse tipolojisi (Çizim: Göknil ARDA)



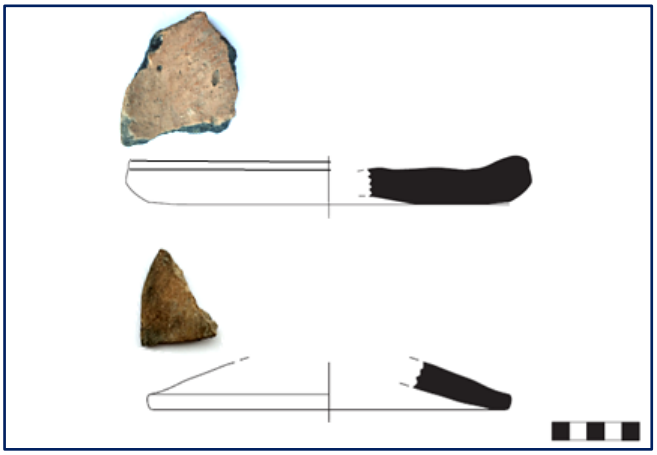
**Görsel 6:** Çanak-Kâse ve Bardak-Fincan tipolojisi (Çizim: Göknil ARDA)



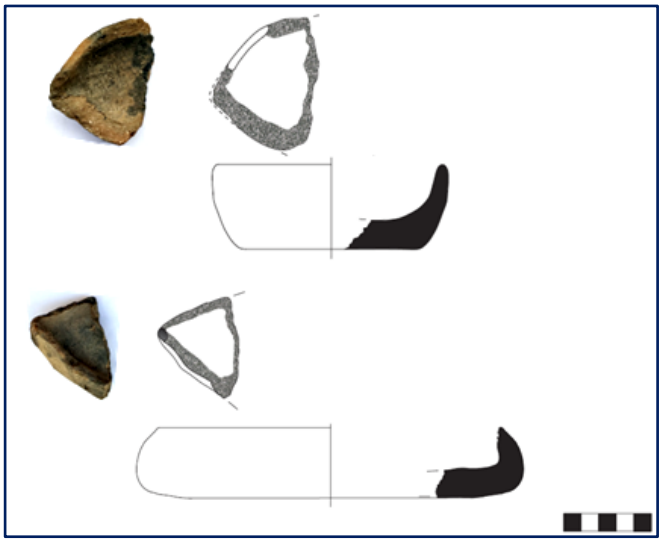
**Görsel 7:** Dip tipolojisi (Çizim: Göknil ARDA)



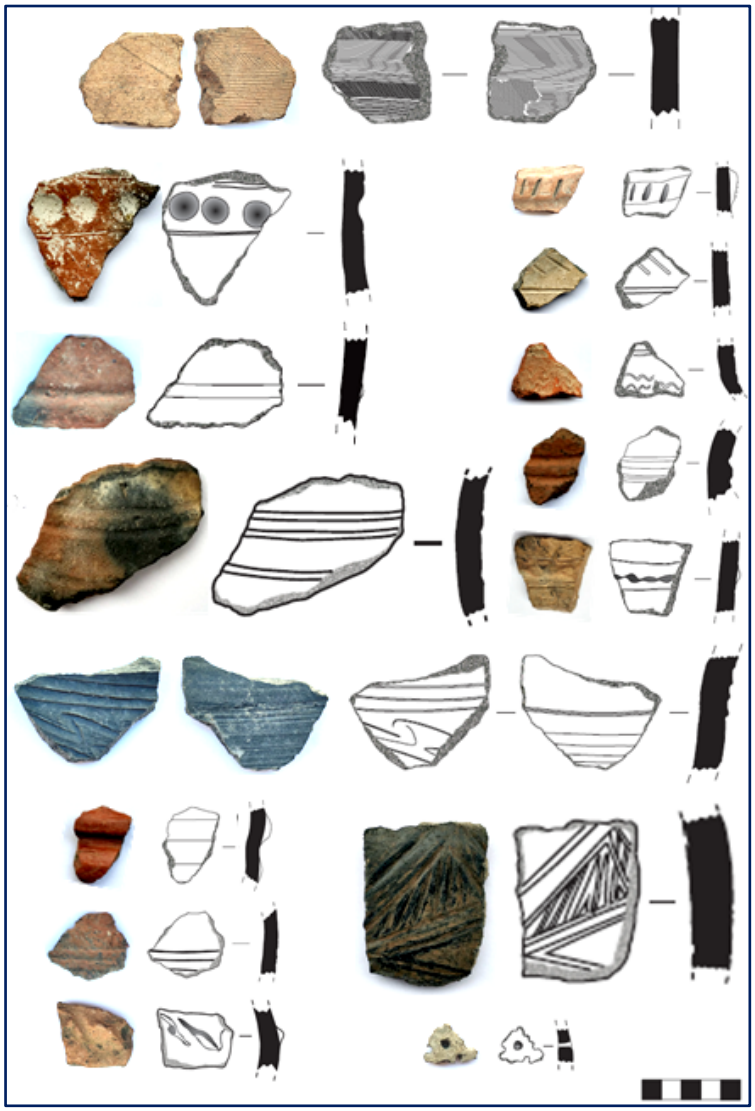
**Görsel 8:** Kulp tipolojisi (Çizim: Göknil ARDA)



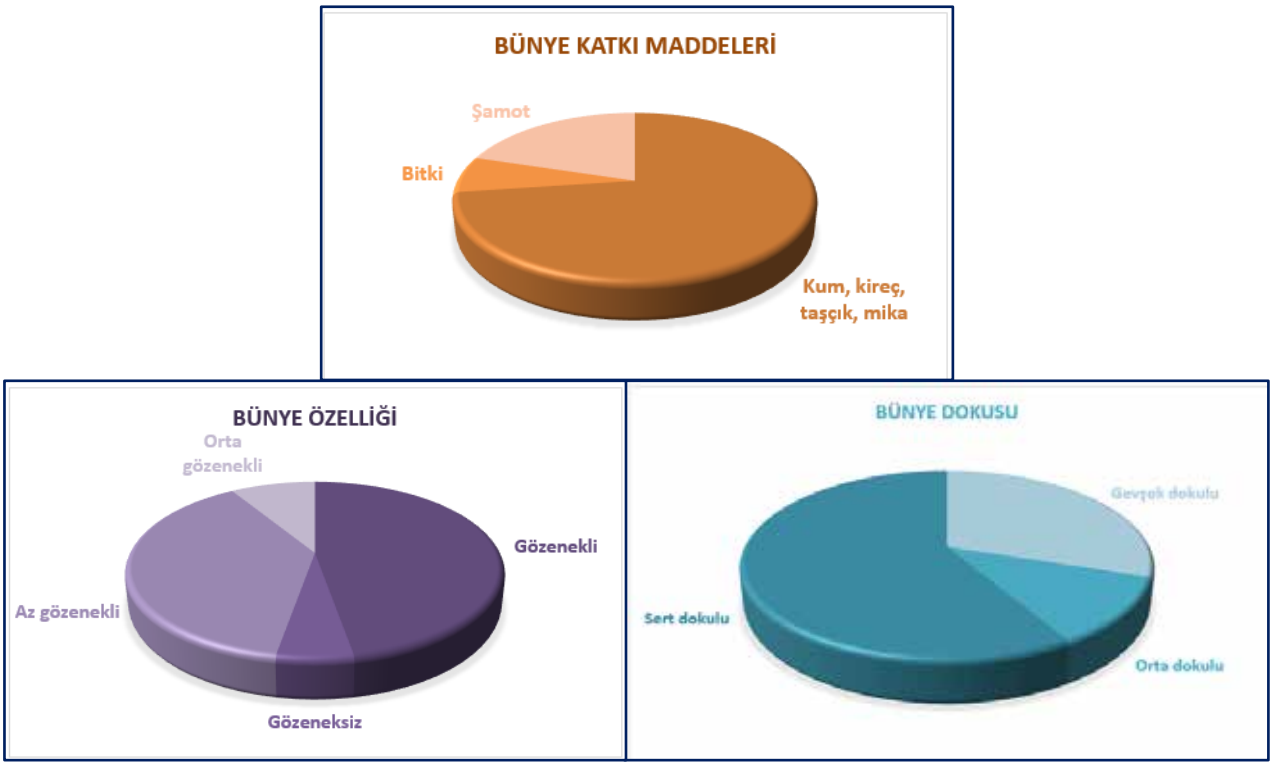
**Görsel 9:** Kapak tipleri (Çizim: Göknil ARDA)



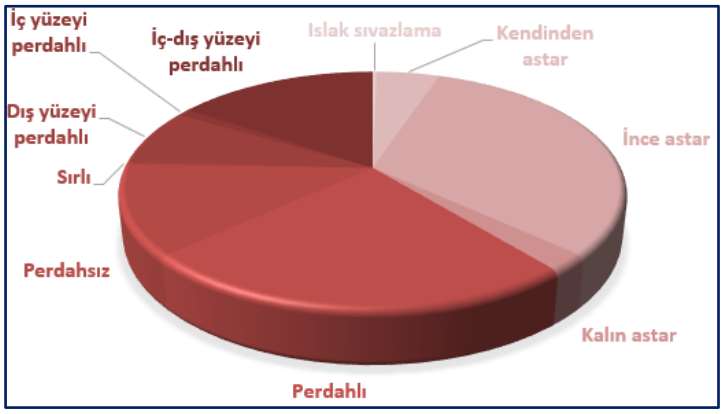
**Görsel 10:** Kandil tipleri (Çizim: Göknil ARDA)



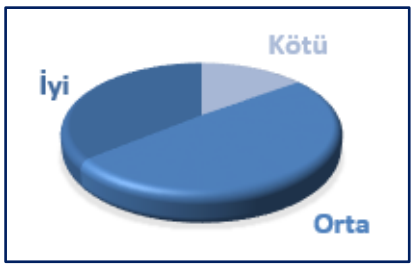
**Görsel 11:** Amorf tipleri (Çizim: Göknil ARDA)



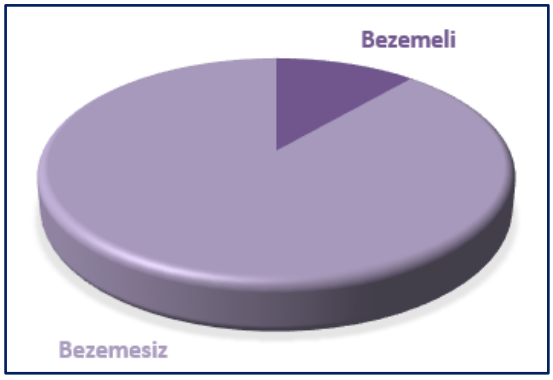

**Grafik 5:** Seramiklerin bünye özellikleri (G. ARDA)




**Grafik 6:** Seramiklerin yüzey özellikleri (G. ARDA)



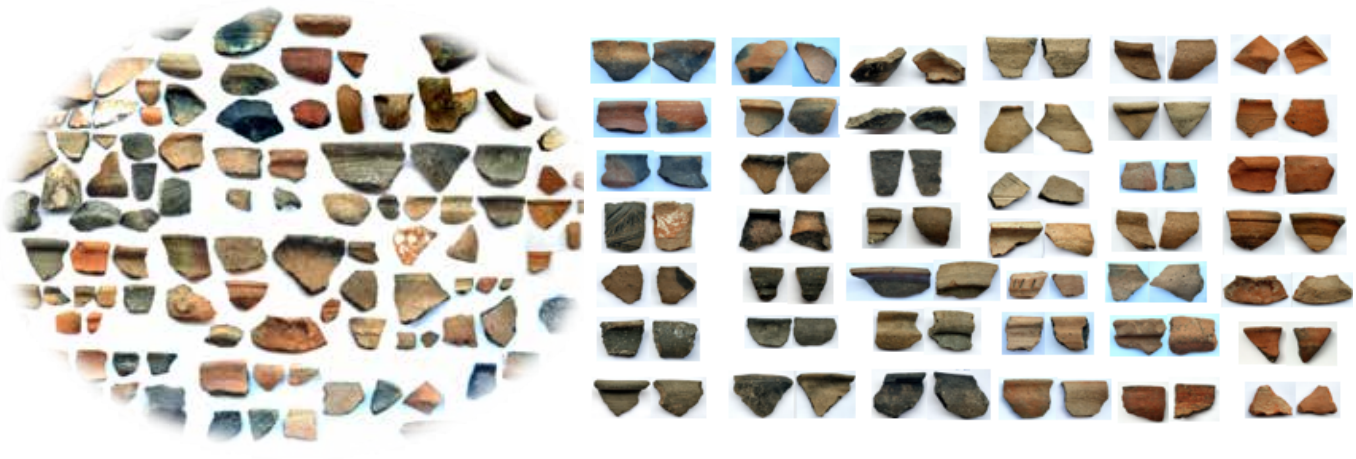

**Grafik 7:** Seramiklerin pişme durumları (G. ARDA)




**Grafik 8:** Seramiklerin üretim teknikleri (G. ARDA)



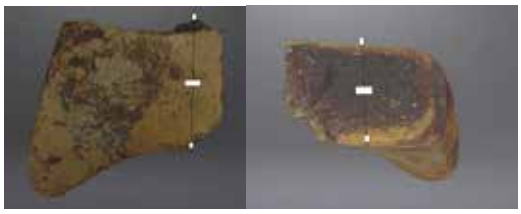

**Grafik 9:** Seramiklerin üretim teknikleri (G. ARDA)



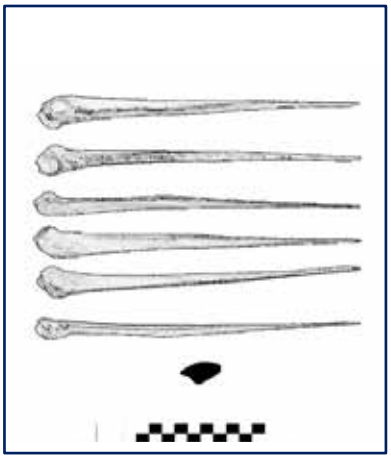
**Görsel 12:** Ardahan-Kür Nehri havzası seramikleri (Fotoğraf: Gökni ARDA)



**Görsel 13:** Ardahan-Kür Nehri havzası, Karaz seramikleri (Fotoğraf: Göknil ARDA)



**Görsel 14:** Ardahan-Kür Nehri havzası, sacayak/maltız ayağı parçası (Fotoğraf: Göknil ARDA)



**Görsel 15:** Ardahan-Kür Nehri havzası, kemikten biz (Çizim: Göknil ARDA)

# ANADOLU'DA BAZI MİMARİ YAPILARDA AKUSTİK REZONATÖR OLARAK KULLANILAN ''SERAMİK ŞİŞELER''

**Öğr. Gör. Dr. Hadiye GÜVENATEŞ**

Dokuz Eylül Üniversitesi, Güzel Sanatlar Fakültesi, Geleneksel Türk Sanatları Bölümü
Çini Tasarımı ve Onarımı Ana Sanat Dalı, İzmir / TÜRKİYE
hadiye.guvenates@deu.edu.tr, Orcid:0000-0002-5763-3701

## Özet

Mimaride ''yapı elemanı'' bir mimarlık terimi olup, yapıyı bir bütün içinde ele alarak kiriş, kolon, duvar gibi öğelere verilen addır. Bu ögeleri temelde; taşıyıcı (kaba yapı) ve tamamlayıcı (ince yapı) olarak ele almak mümkündür. Tamamlayıcı (ince yapı) içerisinde değerlendirilen ve günümüz mimari yapılarında da sıklıkla karşımıza çıkan binalardaki akustik problemleri ve geçmişte üretilen çözümler bildiri konumuzu oluşturmaktadır. Binalarda homojen bir ses dağılımının oluşması için ses yutucu elemanlara ihtiyaç duyulmaktadır. Akustik rezonatör olarak adlandırılan bu elemanlar günümüzde çok farklı tipte üretilmektedir. Ses yutucu olarak kullanılacak elemanların işlevini yerine getirmesi için binaların hacim kitle hesaplarının iyi yapılması gereklidir. Bu ise ileri düzey fizik, matematik, mimarlık ve mühendislik bilgisini gerektiren işlemlerdir. Anadolu ve Osmanlı mimarisinde genellikle büyük olan yapılarda da akustik problemleri olmuştur. Bu konuda Mimar Sinan döneminde akustik bilimin kullanıldığı, bu konudaki bilgi ve teknolojinin üst düzeyde olduğu bilinmektedir. Mimar Sinan'ın akustik konusuna binayı yapmadan önce çözüm getirdiği açıktır. Anadolu'da birçok yapıda akustik rezonatör olarak seramik objeler kullanıldığı görülmektedir. Yapılan restorasyonlarda ele geçen bu seramiklerin büyük çoğunluğu içleri boş küpler, testiler ve künklerden oluşmaktadır. Bu bildiride bunların arasında form olarak daha önce pek rastlanmayan ve 55 Numaralı Tokat Şer'iye Sicil Defterinde bahsi geçen ''şişe seramik'' olarak adlandırılan rezonatörler ve örneklerinin yer aldığı bir mimari yapı ele alınacaktır.

**Anahtar Kelimeler:** Seramik rezonatör, Seramik Şişeler, Mimari Yapı Akustik, Ses Dağılımı, Yankılanma.

**Abstract**

**"CERAMIC BOTTLES" USED AS ACOUSTIC RESONATORS IN SOME ARCHITECTURAL STRUCTURES IN ANATOLIA**

In architecture, "structural element" is an architectural term and is the name given to elements such as beams, columns, and walls, considering the structure. These elements are basically; It is possible to consider it as carrier (coarse structure) and complementary (fine structure). The acoustic problems in buildings, which are considered as complementary (fine structure) and frequently encountered in today's architectural structures, and the solutions produced in the past constitute the subject of our paper. Sound absorbing elements are needed to create a homogeneous sound distribution in buildings. These elements, called acoustic resonators, are produced in many different types today. In order for the elements to be used as sound absorbers to fulfill their function, the volume mass calculations of the buildings must be made well. These are operations that require advanced knowledge of physics, mathematics, architecture, and engineering. In Anatolian and Ottoman architecture, generally large buildings also had acoustic problems. It is known that acoustic science was used in this regard during the period of Mimar Sinan and the knowledge and technology on this subject was at a high level. It is obvious that Mimar Sinan solved the acoustic problem before building the building. It is seen that ceramics are used as acoustic resonators in many buildings in Anatolia. The majority of these ceramics recovered during the restorations consist of empty jars, jugs and pipes. In this paper, architectural structures including resonators and their examples, called "bottle ceramics", which have not been seen before in form and are mentioned in the Tokat Sharia Registry Book No. 55, will be discussed.

**Keywords:** Ceramic Resonator, Ceramic Bottles, Architectural Building Acoustics, Sound Dispersion, Reverberation.

## GİRİŞ

"Anadolu'da ve özellikle anıtsal camilerde kubbe ve yarım kubbe kompozisyonlarıyla oluşturulan örtülerin önemli bir ağırlığı olduğunu söylemek yanlış olmaz. Bu geniş, yüksek ve eğrisel strüktürle örtülmüş mekânlarda, iç bükey yüzeylere ve hacmin boyutlarının büyümesine bağlı olarak ortaya çıkan ve daha önce üzerine birçok çalışma yapılan benzer mekânlar olan, katedral yapılarındakilere benzer akustik problemler bulunmaktadır.

Ancak camilerde zemin kaplama malzemesi olarak yutuculuğu yüksek olan halı tercih edilmesi, bu yapıları, konuşmanın anlaşılabilirliği bakımından kiliselere göre daha avantajlı kılmaktadır.

Tarihî cami yapılarında, minber, mahfil elemanlarına ait korkulukların delikli panellerle yapılması gibi detaylar yapının ses enerji seviyesini düşürerek akustik konforu sağlamaya yardımcı olmaktadır. Camilerin akustik koşullarından, hutbe ve vaazların anlaşılabilirliği için orta ve yüksek frekanslarda düşük yansışım süreleri, mevlit ve ilahi okumalarında düşük frekanslarda uzun çınlama süreleri, cemaatin bulunduğu alanda eşdeğer ve homojen ses dağılımı, yankı, ölü noktalar gibi akustik problemlerin etkisinin azaltılması ve uygun arka plan gürültüsü beklenmektedir.
Camilerde ana ibadet mekânında, dua, vaaz, hutbe, mevlit gibi ritüeller sürecinde seslerin anlaşılabilirliği sağlanırken dini etkinin de göz ardı edilmemesi gerekmektedir. Yansışım süresinin arttırılması ile istenen dini etki sağlanabilmektedir."[1]

## 1. ANADOLU'DA MİMARİ YAPILARDA AKUSTİK PROBLEMLERİ VE GETİRİLEN ÇÖZÜMLER

"Mimar Sinan'ın, hacim içinde homojen ses dağılımını elde etmek için geometrik form ve yapı elemanlarından yararlandığı bilinmektedir.

Bu amaçla; Hacimlerde paralel yüzeylerden kaçınmış ve bu yüzeylerde niş, taşıyıcı ayak (fil ayakları), mahfil, vb. unsurlar kullanarak bölümlemeler oluşturmuştur. Mukarnas, pandantif, taşıyıcı ayak vb. yapı elemanları ile sesin dağılmasını sağlamıştır. Kare plan şeması akustik üzerindeki olumsuzluklarını, mihrap, niş, yarım kubbe vb. yapı elemanları ile etkisiz hale gelmesini sağlamıştır."[2]
Camilerin iç mekânında özellikle kubbe, kubbeye geçişi sağlayan pandantifler, nişler, mihrap, taşıyıcı kolonlar, mahfil, minber ve yan bölümlerde kullanılan kemerler gibi mimari elemanlar, hacim içerisinde homojen ses dağılımının ve uygun çınlama zamanının sağlanmasına katkı yapmaktadırlar. Öte yandan yüzeylerde kullanılan malzeme ve kaplama özellikleri ile hacim boyutları da dini etkinin hissedilebileceği uzunlukta yansışım süresi sağlamakta ve ana ibadet mekanını akustik açıdan konforlu hale getirmektedir.

İç mekân elemanlarının kurgulanmasında farklı yaklaşımlar hacim içi ses dalgalarının farklı niteliklerde hareket etmesini sağlamaktadır. Bu durum caminin hacim içi akustik performansını büyük oranda etkilemektedir.

[1] Fatma YELKENCİ SERT Vd, **Manisa Sultan (Mesir) Camisinin Akustik Özelliklerinin Değerlendirilmesi**, *STD,* XXVI / 2, Ekim | October 2017, 243-259. Araştırma, s.245.
[2] Ferhat ERÖZ, **Mimar Sinan, Üsküdar Mihrimah Sultan Camii Akustiği Öncesi ve Sonrası,** Sanat ve Tasarım Dergisi, yıl 2015, sayı: 15, s.81.

"Osmanlı dini mimarisinde camilerde iç mekân akustik performansına etki eden malzemeleri; taş, tuğla, kiremit, sebu ve künk gibi pişmiş toprak malzemeler, harçlar, sıva ve boya katmanları, cam, ahşap ve halı kaplama malzemeleri olarak bilinmektedir. Cami içerisindeki taş yüzeylerin çoğu sıva ve bezemelerle kaplanmıştır. Sıvalar ve harçlar kireç, horasan harcı, ince kum, alçı, keten ve saman bileşenlerinden oluşmaktadır. Keten, kubbenin sıvanmasında kullanılmıştır. Sıva içerisinde keten (gözenekli bir malzeme) kullanılması durumu, hacim içinde özellikle yüksek frekanslarda sesin yutulmasına yönelik bir önlem olduğu düşünülmektedir."[3]

Bunun yanısıra Mimar Sinan zamanında cami yapılarında sadece yansıtıcı, yutucu, dağıtıcı gibi akustik önlemler dışında ileri düzey olarak akustik bilimi içinde yer alan akustik rezonatörlerden de yararlanıldığı görülmüştür.

"Tarihsel süreç içerisinde Anadolu'da Sümer, Hitit, Urartu, Yunan, Roma, Selçuklu ve Osmanlı uygarlıkları dönemlerinde küpler ve künkler tesisat amaçlı (pis su, temiz su temini), hava akımlarının temini (baca, tüteklik), hafifletme amaçlı ve akustik amaçlı (rezonatör kullanımı) olarak kullanılmıştır."[4]

Küpler ve künklerin kullanımı hamam, türbe, kilise ve cami bina türleri olarak ön plana çıkmaktadır. İbadet mekânı içerisindeki orta ve alçak frekanslarda süresinin azaltılmasına yönelik küpler veya künkler tercih edilmiştir. Düzgün aralıklarla kubbenin tuğla dokusu arasına yerleştirilmiş olan küp ve künkler rezonans sağlamak ve akustiği düzenlemek için kullanılmıştır. "Küp ve künklerin etkisi ile sesin yansımaya uğramadan yutularak hacim içi akustik performansı etkilemektedir. Küp ve künklerin akustik amaçlı kullanılması Osmanlı devleti öncesi Selçuklulardan gelen bir gelenek olarak aktarılmıştır."[5]

"Osmanlı Döneminde Selimiye, Süleymaniye, Sokullu Mehmet Paşa, Şehzade Cami'lerinde restorasyon sırasında kubbelerde ağzı açık bir şekilde iç mekâna dönük küp ve künkler tespit edilmiştir. Düzgün aralıklarla kubbenin tuğla dokusu arasına yerleştirilen elemanlar, rezonans sağlayarak iç mekân akustik performansının iyileştirilmesine katkı sağlamaktadır. Sultan Ahmet Cami'nde akustik incelemeler sonucu kubbe alt katmanlarına yerleştirilmiş küpler (rezonatörler) tespit edilmiştir. İç katmandaki halka çerçevesinde 7 tane (iki tane daha olması muhtemeldir), orta halkadakinde 28 tane ve en dış halkadakinde

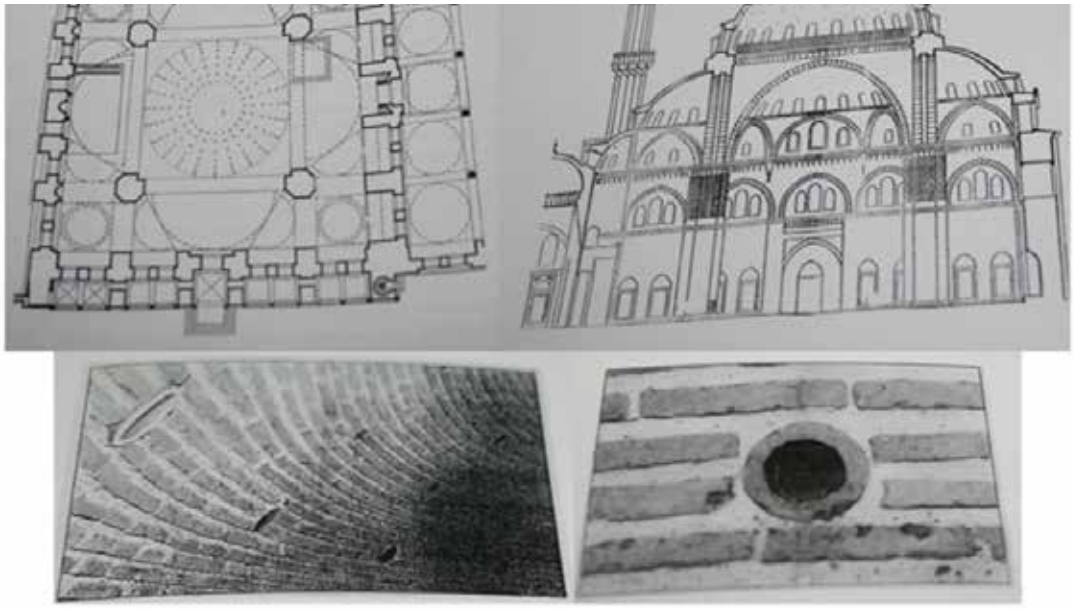
ise 40 tane rezonatör amaçlı kullanılan kaplardan bulunmaktadır. Bu elemanların bir kısmı çapı 3 cm, bir kısmı 6 cm olacak şekilde bulunmuştur. Elemanların boyları ise yaklaşık olarak 50 cm olacak şekilde kullanılmıştır. Ancak günümüzde, cami örneklerinin bazılarında küp ve künk elemanların ahşap takozlar ile tıkanarak kapatılmış olduğu belirlenmiştir." [6]

[3] Muammer YAMAN ve Özlem SAĞIROĞLU, **Osmanlı Dini Mimarisinde Akustik Performansın Geleneksel Yapım Teknikleri Çerçevesinde İncelenmesi.** Türk Bilim Araştırma Vakfı, Yıl: 2020, Cilt:13, Sayı:1, Sayfa: 43.

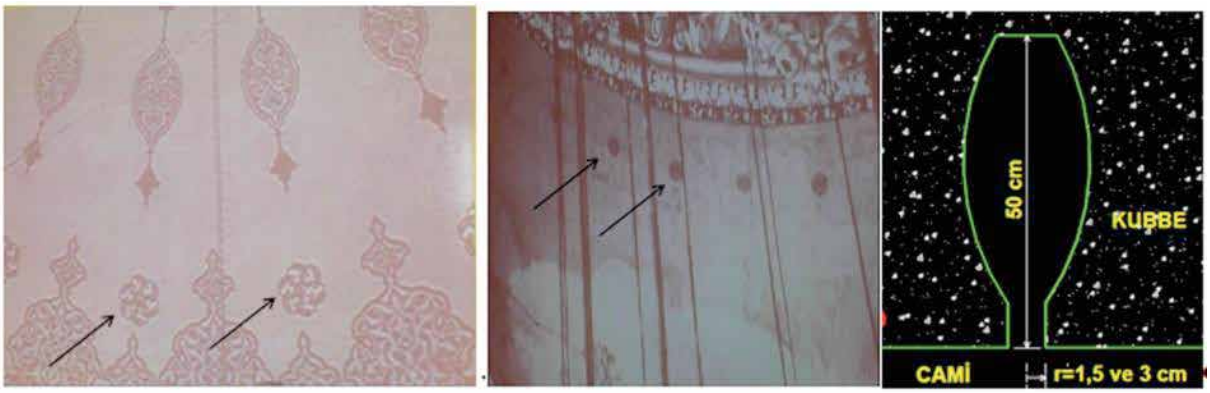
[4] A. Özen Yavuz ve Özlem Sağıroğlu, **Pişmiş Toprak Yapı Malzemesinin Tarihi Yapılarda Farklı Kullanımına Bir Örnek: Künk ve Küpler**. 7th Uluslararası Eskişehir Pişmiş Toprak Sempozyumu, s.438, 2013.

[5] Betül Zobi ve Özlem Sağıroğlu, **Künk ve Küplerin Anıtsal Mimaride Üst Örtüde Kullanımı**. 10th Uluslararası Eskişehir Pişmiş Toprak Sempozyumu, s.601-609, 2016, Eskişehir.

[6] Mutbul Kayılı, **Mimar Sinan'ın Camilerindeki Akustik Verilen Değerlendirilmesi**. Mimarbaşı Koca Sinan. Yaşadığı Çağ ve Eserler kitabı içinde (Ed. Bayram, S.), Başbakanlık Vakıflar Genel Müdürlüğü, 551-554. 1988.



**Görsel 1:** Şehzade Cami'nde künklerin akustik amaçlı kullanımı (Tayla, 1997)




**Görsel 2:** Şehzade Cami iç mekânında küplerin rezonatör olarak kullanım detayı (Kayılı, 1988).

Süleymaniye Caminde ise özgün akustik niteliklerine etki eden öğeler, esasen, yapının konumu, form ve geometrik boyutları, üst yapı geçiş elemanları, sebu ve başlıca sıvalar olmak üzere nitelikli bitirme malzeme kullanımıdır. "Yapının özgün halinde mevcut olduğu yazılı kaynaklarda belirtilmiş olan testi formundaki sebuların, üst yapıda kubbe formunun neden olduğu odaklanma sorununu akustik asimetri ve saçınım ile önemli düzeyde iyileştirdiği düşünülmektedir."[7]

1.1. Rezonatör Olarak Kullanılan Sebular

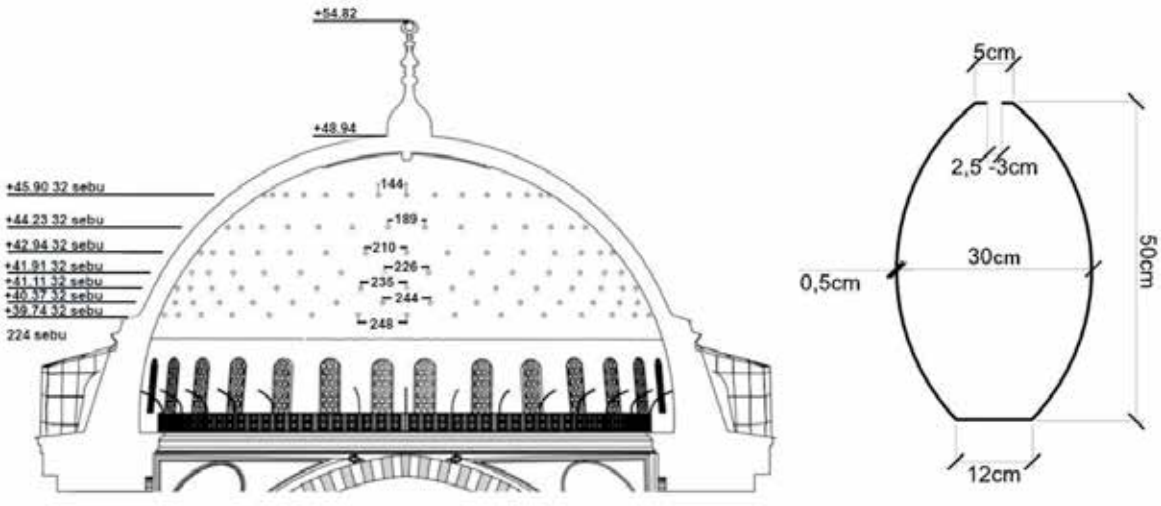
"Sebuların üst yapı elemanları olarak kullanımı özellikle orta çağ yapılarında sıklıkla karşılaşılan bir uygulamadır. Bu elemanların akustik kontrol amaçlı mekâna yerleştirilen yapı elemanları olduğu önerisi güçlü olmakla birlikte elemanların yapı içerisindeki ana işlevleri belirsizliğini korumaktadır.

[7] Muammer YAMAN ve Özlem SAĞIROĞLU, **Osmanlı Dini Mimarisinde Akustik Performansın Geleneksel Yapım Teknikleri Çerçevesinde İncelenmesi.** Türk Bilim Araştırma Vakfı, Yıl: 2020, Cilt:13, Sayı:1, s.45.

Çömleklerin ortaçağ ve erken-yeniçağ başta olmak üzere yapı elemanları olarak kullanıldığı bilinmektedir. Mimaride farklı amaçlara hizmet eden bu kullanım, Avrupa ve Yakın Doğunun yanı sıra Anadolu topraklarında da gözlemlenmiştir. Sebu olarak da adlandırılan bu topraktan yapılma çömlekler; yapının havalandırılması, yapı yükünün hafifletilmesi ve taşıyıcı eleman olarak kullanılmalarının yanı sıra yapıda akustik kontrolün sağlanması bağlamında araştırmacıların ilgi odağı olmuşlardır.

Sebuların yapıda akustik amaçlı kullanımlarında Anadolu ve Rumeli'de akla gelen ilk isimlerden birisi Mimar Sinan'dır. Sinan'ın kalfalık eseri olarak adlandırdığı 1557 tarihli Süleymaniye Cami, son restorasyon çalışmalarında cami kubbesinde 224 adet sebu tespit edilmiştir.

Çömleklerin ağızlarının caminin iç mekânına açılması, sebu kullanımının yapının birçok çağdaşında olduğu üzere üst yapının hafifletilme kaygısından çok akustik kontrol amaçlı olabileceği fikrini güçlendirmektedir. Bahsi geçen sebular 50 cm yüksekliğinde ve en geniş olduğu noktada 30cm çapa sahip kulpsuz çömleklerdir." [8]




**Görsel 3:** Süleymaniye Cami kubbesinde sebuların yerleşimleri ve sebu ölçüleri (Gülnihan Atay, Zühre Sü Gül, 2012)

[8] Gülnihal ATAY ve Zühre Sü GÜL, **Süleymaniye Cami'nin Kubbesinde Yer Alan Sebuların Akustik Özelliklerinin İncelenmesi**, 14. Ulusal Akustik Kongresi ve Sergisi, 7-8 Ekim 2021 | İstanbul (çevrimiçi etkinlik) ve Megaron 2014;9(3):201-216



**Görsel 4:** Sebu Örneği (Gülnihan Atay, Zühre Sü Gül, 2012)

1.2. Rezonatör Olarak Kullanılan Künkler

Künklerde sebular gibi üst örtüde, merkezi mekânın büyütülmesi bağlamında gittikçe büyüyerek ağırlaşan kubbe ve tonozların hafifletilmesinde, kubbelerin yükseltilmesinde, tonoz ve kubbeler arasında dolgu malzemesi olarak kullanılmışlardır. Bazen sebularla birlikte de kullanılmıştır.

Sebular ve künkler, kubbenin ihtişamlı görünmesinin sağlanması bağlamında üst örtünün üstünde, yükseltme amacıyla kullanılmıştır, fakat özellikle cami gibi sesin çınlamasının önlenmesinin gerektiği anıtsal yapılarda, ses yutucu özellikleri ile önemli bir çözümü oluşturmuşlardır.



**Görsel 5:** Künk Örneği (Hadiye Güvenateş)

"Küçük Mecidiye camisinin harim kubbesi üzerinde tespit edilen künklerin 29 cm. üst çap 26 cm. alt çap ve 38 cm. yükseklik, 1.8 cm. et kalınlığına sahip olduğu ve tüm kubbe yüzeyinde 3200 civarı sayıda

bulundukları tespit edilmiştir. Künklerin, tuğladan örülmüş kubbe yüzeyine herhangi bir şekilde monte edilmemiş, sıkıştırılarak yerleştirilmiş olduğu ve zaman içerisinde sabit kalabilmeleri için kubbe yüzeyine düzensiz monte edilmiş T formlu (10x10mm.) metal çubuklarla üstten sarıldığı ve iç mekâna açılan bağlantısı bulunmadığı da tespit edilmiştir."[9]



**Görsel 6:** İstanbul Küçük Mecidiye camisi üst örtüsünde künklerin yükseltme amaçlı kullanımı (Yücel, 2014).

İstanbul Mahmud Paşa camiinde, Son cemaat yeri revak kemerlerinin arasının bir sıra dikine künk ve bir sıra tuğla yöntemi ile örüldüğünü belirlemiştir. Bu ikili sistemin arası ise 8-10 cm kalınlıkta horasan harç ile doldurularak bir sonraki ikili (künk+tuğla) için zemin oluşturulmuştur.

[9] YÜCEL Utku vd, **Küçük Mecidiye Camii Kubbe Künk Sistemi ve Uygulama Süreci,** Vakıf Restorasyon Yıllığı, Sayı 8, s. 12, 2014.



**Görsel 7:** İstanbul Mahmud Paşa Camii, Son cemaat yerindeki künk dolgunun fotoğrafları (Tayla, 2007:97-98)

Anadolu'da rezonatör olarak kullanılan künk ve sebuların dışında bir form bulunmaktadır. Şekli künk ve sebulara benzememekle beraber aynı işlevi görmektedir. Tokat Seramiklerini araştırmalarımız esnasında ve restorasyon sırasında inceleme fırsatı bulduğumuz bir yapı olan Tokat Basmacılar Hanında bu formlara rastladık.

## 2. TOKAT YAZMACILAR (GAZİOĞLU) HANINDA BULUNAN VE REZANÖTÖR OLARAK KULLANILAN SERAMİK ŞİŞELER

1842-1843 (H.1257-1258) yıllarına ait "55 Numaralı Tokat Şer'iye Sicil Defteri"nin transkripsiyonu yapılmıştır.

Masraf defterinde temin edilecek malzeme ve harcanacak tutarlar kaydedilmiştir. Bu masraf ve temin edilecekler arasında şişe kiremitler bulunmaktadır. Şişe kiremit 600 adet 24 guruş [10] bahsi geçen "şişe kiremitlerin" 2014'ün yazında restorasyonu esnasında ziyaret edilen, Tokat Yazmacılar Hanı'nda kullanıldığı görülmüştür. Kenarda istiflenmiş ve onarılmayı bekleyen duvar ve kubbe örtülerinde görülen bu formların ismi ve ne işe yaradığı konusunu tartışırken, cevabın bu belgede saklı olabileceği düşünülmüştür.[11]

Bunun nedenlerine gelince öncelikle bu forma sahip rezonatör olarak daha önce karşımıza bu tür form çıkmamıştır. Araştırmalarda yapılarda künkler ve sebular bulunmaktadır. Form olarak künklerin üst ve alt kısımları açık boru şeklinde, sebuların ise sadece ağzı açık ve şişkin gövdelidir. Bu formların çoğunlukla

[10] Çetin KAPLAN, **55 Numaralı Tokat Şer'iye Sicili'nin Transkripsiyonlu Metni ve Değerlendirilmesi**, Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi, Tokat, 2011. s. 186.
[11] Hadiye GÜVENATEŞ KILIÇ, **Tokat İlinin Seramik Üretim Kronolojisi ve Tokat Seramiklerinde Örnek Üretimler,** Dokuz Eylül Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü Geleneksel Türk El Sanatları Anasanat Dalı, İzmir, 2016. s. 87

Mimar Sinan yapılarında kullanıldığı düşünülmektedir. Anadolu'da Mimar Sinan yapılarında kullanılandan farklı bir rezonatör kullanılmış olabileceğini akla getirmektedir. Seramik Şişe olarak kayıtlarda yer alan bu form künk ve sebu karışımı gibidir.

Formun altı kapalı, tepesinde küçük bir delik bulunmakta ve düz gövdelidir.



**Görsel 8:** Seramik Şişeler (Hadiye Güvenateş)

Selçuklu eseri olarak bilinen Yazmacılar Hanı, 700 yıllık bir mimariye sahiptir. Kitabesi bulunmayan bu Han, Kültür Bakanlığı'na göre 13. yüzyıla ait olduğu bilinmektedir. Halk arasında yaygın olarak yazmacılık yapıldığı için neredeyse 50 yıldır Yazmacılar Hanı olarak bilinir.

"Kâbe-i Mescit Mahallesi, Boyahane Sokağı'nda yer alan hanın kesin inşa tarihini veren bir kitabesi bulunmamaktadır. Şehir içi hanlarının üretime yönelik hanlar grubundan olan yapıda yakın tarihe kadar yazma imalatı yapıldığından, iç mekanları yazma imalatına uygun şekilde düzenlenmiştir. Doğu-batı yönünde dikdörtgen planlı, açık avlulu ve iki katlı bir yapıdır. Yola bakan kuzey cephenin ortasında yer alan kapının sağında ve solunda yer alan dükkanlar, yuvarlak kemerli kapılarla dışarı açılırlar. Birinci katta güneyde yer alan dikdörtgen çerçeveli bir kapı ve üç pencereyle avluya açılan beş oda dışında oda bulunmamaktadır. Avlunun doğusunda ve kuzeyinde yer alan merdivenlerle çıkılan ikinci katta avlu üç yönden revaklarla kuşatılmıştır. İkinci katta kuzey ve güneyde sekizer, batıda dört ve doğuda bir oda, revaklara açılmaktadır. Üst kat odalarının içine taş malzemeden boya havuzları yerleştirilmiştir. Güney ve kuzey cephelerde üst kısımda bir sıra pencere dizisine yer verilmiştir. Bütün birimlerin üzeri ahşap konsollu düz tavanla örtülmüştür.

Moloz taş, tuğla, ahşap ve kerpiç kullanılarak inşa edilen hanın kuzey cephedeki yola açılan dükkanların kemer ve sövelerinde kesme taş kullanılmıştır."[12]

[12] Hamza GÜNDOĞDU Vd. **Tarihi Yaşatan İl Tokat**, 2006, Ankara.
https://www.kulturportali.gov.tr/turkiye/tokat/kulturenvanteri/yazmacilar-baskicilar-hani

Cumhuriyet döneminde özelleşen bu han, 50 yıl boyunca yazmacılık üzerine kullanılmış ve adı ise Gazioğlu Handır. 2010 yılında kamulaştırılan bu han Vakıflar Genel Müdürlüğü tarafından 2010-2019 yılları arasında restore edilerek bugün butik bir otel ve restoran olarak işletilmektedir.



**Görsel 9:** Restorasyon Öncesi Yazmacılar Hanı



**Görsel 10:** Restorasyon sonrası Yazmacılar Hanı



**Görsel 11:** Orta Avlu, Restorasyon öncesi ve sonrası.



**Görsel 12:** Restorasyon sırasında ortaya çıkan kubbe ve duvarlarda bulunan seramik şişeler.



**Görsel 13:** Restorasyon sonrası butik otele dönüştürülen Yazmacılar Hanı'ndan bir görüntü.

## SONUÇ VE DEĞERLENDİRME

Anadolu'da yaygın olarak kullanılan pişmiş toprak malzeme, tarihin her döneminde birçok medeniyet tarafından sıklıkla tercih edilmiştir. Teknolojinin gelişmesi ile yapım malzeme ve tekniklerinin de gelişmesi neticesinde, pek çok çözülmesi gereken problemde ortaya çıkarmıştır. Bu problemler arasında, genişleyen mekanların üst örtüsünün taşıtılması ve büyük kubbe ve tonozlarda sesin yansıyarak çınlamaya sebep olması da mevcuttur. Bu problemlerin çözümü için boşluklu pişmiş toprak künk ve küpler tercih edilerek kullanılmıştır. Bu konuda yapılan çalışmanın azlığı, pek çok yapının üst örtüsündeki künk ve küplerin ancak restorasyon çalışmaları sırasında tespit edilebilmesi sebebiyledir. Kullanılan künk ve küplerin ne derece efektif olduğu konusunda yapılan çalışmalar günümüzde farklı malzeme ve elemanlarla zorlukla elde edilebilen optimum değerlerin, bu sayede yüzyıllar önce elde edilebildiğini göstermiştir.

Konuya bu bağlamda bakıldığında yapılarda karşımıza çıkan bu tür inşaat objelerinin dikkatle incelenmesi ve konumlarının iyi belirlenmesi oldukça önemlidir. Elbette bunların tespitlerinin yapılması ve kaydedilmesi gereklidir.

Bu sebeple üst örtüde ve duvarlarda pişmiş toprak boşluklu malzeme kullanımı ile ilgili çalışmaların yapılması ve uygulanabilirliği günümüz yapım sistemleri açısından büyük önem taşımaktadır.

## KAYNAKÇA

ALTAN Hasan ve Şefika KARADERİ ÖZSOY *Tarihsel Süreçten Günümüze Büyük Han ve Yeniden Kullanıma Adaptasyonda Sosyokültürel Sürdürülebilirlik Bağlamında Mekân İşlevlendirilmesi*, **The Turkish Online Journal of Design, Art and Communication- Tojdac**, October 2017 Volume 7 Issue 4, s. 634- 654.

ATAY Gülnihal ve Zühre SÜ, **Süleymaniye Cami'nin Kubbesinde Yer Alan Sebuların Akustik Özelliklerinin İncelenmesi,** 14. Ulusal Akustik Kongresi ve Sergisi, 7-8 Ekim 2021 | İstanbul (çevrimiçi etkinlik) ve Megaron 2014;9(3):201-216

ERÖZ Ferhat, *Mimar Sinan, Üsküdar Mihrimah Sultan Camii Akustiği Öncesi ve Sonrası***, Sanat ve Tasarım Dergisi**, yıl 2015, sayı: 15, ss.77 – 89.

GÜNDOĞDU Hamza Vd. **Tarihi Yaşatan İl Tokat**, 2006, Ankara.

GÜVENATEŞ KILIÇ Hadiye, **Tokat İlinin Seramik Üretim Kronolojisi ve Tokat Seramiklerinde Örnek Üretimler,** İzmir 2016 (Sanatta Yeterlik Tezi)

HÜSREV Tayla, **Geleneksel Türk Mimarisinde Yapı Sistem ve Elemanları.** (Cilt 1-2), Türkiye Anıt Çevre Turizm Değerlerini Koruma Vakfı / 2007, İstanbul.

KAPLAN Çetin, **55 Numaralı Tokat Şer'iye Sicili'nin Transkripsiyonlu Metni ve Değerlendirilmesi,** Tokat 2011 (Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi)

KAYILI Mutbul**, Sinan Eserlerinde Akustik Türk Vakıf Medeniyeti Çerçevesinde «Mimar Sinan ve Dönemi" Sempozyumu,** 5-8 Aralık 1988 vakıflar genel müdürlüğü yayınları 1048 s.273-286, İstanbul, 1989.

KAYILI Mutbul, **Mimar Sinan'ın Camilerindeki Akustik Verilen Değerlendirilmesi**. Mimarbaşı Koca Sinan. Yaşadığı Çağ ve Eserler kitabı içinde (Ed. Bayram, S.), Başbakanlık Vakıflar Genel Müdürlüğü, 551-554.**,** 1988.

SÜ GÜL Zühre, Mehmet ÇALIŞKAN, Ayşe TAVUKÇUOĞLU, **Geçmişten Günümüze Süleymaniye Cami Akustiği.** Megaron, 9(3), 201-216. 2014.

TAYLA Hüsrev, **Geleneksel Türk Mimarisinde Yapı Sistem ve Elemanları.** Taç Vakfı Yayınları, Mas Matbaacılık, 1997, İstanbul.

YAMAN Muammer ve Özlem SAĞIROĞLU, **Osmanlı Dini Mimarisinde Akustik Performansın Geleneksel Yapım Teknikleri Çerçevesinde İncelenmesi.** Türk Bilim Araştırma Vakfı, Yıl: 2020, Cilt:13, Sayı:1, Sayfa: 38-49.

YAVUZ A.Özen ve Özlem SAĞIROĞLU **"Pişmiş Toprak Yapı Malzemesinin Tarihi Yapılarda Farklı Kullanımına Bir Örnek Künkler ve Küpler,"** 7.uluslararası Eskişehir pişmiş toprak sempozyumu , vol.1, Eskişehir, s.433-444, 2013.

YELKENCİ SERT Fatma, İbrahim ALPASLAN H., Özgül YILMAZ KARAMAN, **Manisa Sultan (Mesir) Camisinin Akustik Özelliklerinin Değerlendirilmesi**, STD, XXVI / 2, Ekim | October 2017, 243-259. Araştırma ss.243-259.

YÜCEL Utku, Havva EKŞİ BEKİROĞLU, Oktay ÖZEL, Asude TOMRİS BORAN, **Küçük Mecidiye Camii Kubbe Künk Sistemi ve Uygulama Süreci,** Vakıf Restorasyon Yıllığı, Sayı 8, 2014.

ZOBİ Betül ve Özlem SAĞIROĞLU, **Künk ve Küplerin Anıtsal Mimaride Üst Örtüde Kullanımı,** 10th International Eskişehir Terracotta Symposium, Eskişehir, Türkiye, 17 Eylül- 02 Ekim 2016, ss.593-608**.**

**İNTERNET KAYNAKÇASI**

https://www.kulturportali.gov.tr/turkiye/tokat/kulturenvanteri/yazmacilar-baskicilar-hani, 15.09.2023

# ANADOLU SERAMİKLERİNDE PEKİŞMİŞ ASTARLA GELİŞEN GELENEK

**Prof. Dr. Halil YOLERİ[1], Öğr. Gör. Füsun ÇÖVENOĞLU[2]**

[1] Dokuz Eylül Üniversitesi, Güzel Sanatlar Fakültesi, Seramik ve Cam Bölümü, İzmir / TÜRKİYE
halil.yoleri@deu.edu.tr, Orcid: 0000-0002-1041-1458

[2] Dokuz Eylül Üniversitesi, Güzel Sanatlar Fakültesi, Seramik ve Cam Bölümü, İzmir / TÜRKİYE
fusun.covenoglu@deu.edu.tr, Orcid: 0000-0001-5384-8046

## Özet

Tarih öncesi Neolitik dönem; çanak çömleksiz ve çanak çömlekli olmak üzere iki ana bölümde incelenmektedir. İnsanların yerleşik hayata geçerek tarıma başladığı ve çanak çömlekli (İ.Ö.7000-5000) bölüm olan bu dönem seramik üretiminin başlangıcı olarak kabul edilmektedir. Tarihsel süreçte Anadolu, farklı medeniyetlere ev sahipliği yapmış, bu çeşitlilik her alanda olduğu gibi seramik sanatı ve geleneğini de zenginleştirmiştir. Ateşe maruz kaldığında farklı bir maddeye dönüşmesinden dolayı seramik, insanoğlunun ürettiği ilk yapay malzemelerden biridir. En eski dönemlerden başlayarak Anadolu'nun farklı yerlerinde farklı kültürlerle gelişen toplumsal hayat, dinsel inançlar, temel ihtiyaçlar ve iletişim ihtiyaçları gibi etkenlerle kendine özgü sosyokültürel bir yapının oluşmasını sağlamış, bu süreçte farklı form ve niteliklerde seramikler üretilmiştir.

Seramik bünyelerin su geçirgenliğini azaltmak, renklerini değiştirmek ya da seramik yüzeylere dekor yapmak gibi farklı amaçlarla kullanılan astar geleneği de oldukça eskiye dayanmaktadır. Literatürde zinter ya da sinter olarak geçen ipeksi parlak ya da mat bir görünüm sağlayan pekişmiş astar, sulandırılarak hazırlanan kil astarlardan farklılık göstermektedir. Anadolu'daki seramik geleneğinde pekişmiş astar kullanımı; sadece gündelik kullanımda su geçirgenliğini azaltmak için değil, aynı zamanda metale öykünme gibi malzeme taklidi, hijyen, sosyal yaşamda estetik görüntü tercihi ile statü belirleyici ürün haline gelmesi nedenleriyle seramikte renk ve doku arayışı artmış, pekişmiş astarların üretim geleneği de bu taleplerden etkilenerek gelişim göstermiştir.

Bu çalışmada, Anadolu'da yerleşik hayata geçilmesiyle başlayan seramik üretiminde pekişmiş astar geleneği arkeolojik kaynaklarda yer alan belge ve seramik örneklerle oluşturulan literatür araştırmalarıyla desteklenerek incelenmiştir.

**Anahtar kelimeler:** Pekişmiş Astar, Astar, Seramik, Anadolu Uygarlıkları

**Abstract**

## THE EVOLVİNG TRADİTİON WİTH REİNFORCED SLİP İN ANATOLİAN CERAMİCS

The prehistoric Neolithic period is analyzed in two main sections; without pottery (apottery) and pottery. This period is considered to be the beginning of ceramic production, when people settled down and started agriculture and pottery (7000-5000 BC). In the historical process, Anatolia has been home to different civilizations, and this diversity has enriched the art and tradition of ceramics as in every field. Ceramic is one of the first artificial materials produced by mankind because it transforms into a different substance when exposed to fire. Starting from the earliest periods, the social life that developed with different cultures in different parts of Anatolia led to the formation of a unique sociocultural structure with factors such as religious beliefs, basic needs and communication needs, and ceramics of different forms and qualities were produced in this process.

The tradition of slips, which are used for different purposes such as reducing the water permeability of ceramic bodies, changing their colors or decorating ceramic surfaces, is also very old. The consolidated lining, which provides a silky glossy or matt appearance, referred to as zinter or sinter in the literature, differs from clay linings prepared by dilution. In the ceramic tradition in Anatolia, the use of reinforced slips is not only for reducing water permeability in daily use, but also for material imitation such as metal emulation, hygiene, preference for aesthetic appearance in social life, and becoming a status-defining product; the search for color and texture in ceramics has increased, and the production tradition of reinforced slips has developed under the influence of these demands.

In this study, the tradition of reinforced slips in ceramic production, which began with the transition to settled life in Anatolia, is examined with the support of documents in archaeological sources and literature research supported by ceramic examples.

**Keywords:** Reinforced Slips, Slips, Ceramics, Anatolian Civilizations

## GİRİŞ

Anadolu; Orta Doğu ve Hazar Havzası ile önemli deniz yolları kavşağı olan Akdeniz ile Karadeniz Havzası, Boğazlar, Balkanlar, Kafkasya ve Orta Asya'yı kapsayan geniş bir coğrafyanın merkezinde bulunmaktadır. Bulunduğu coğrafi konum ve sahip olduğu hammadde zenginliği bu bölgede her dönem bağımsız kültürlerin oluşmasına yol açarken, aynı zamanda komşularla ilişkilerin gelişmesine de neden olmuştur.

Obsidyen, Neolitik ya da Kalkolitik dönem için en önemli ticaret mallarından biri iken, sonraki çağlarda Anadolu'da madenlerin de işlenmeye başlanması, ticaret mallarının da çeşitlenmesine neden olmuştur. Ürün çeşitliliğinin artması ile bu ürünler komşu olan Mezopotamya bölgesinde yaşayan diğer topluluklar tarafından büyük talep görmüştür. Karşılıklı gelişen bu ticari ilişkiler, teknolojik gelişmelerin Anadolu'ya ulaşmasına katkı sağlamıştır.

İç ve dış göçlerle de zenginleşen Anadolu, tarihöncesi çağlardan itibaren farklı insan topluluklarına ev sahipliği yapmış ve bölge içerisinde değişen, gelişen ve karmaşık bir kültürel yapının oluşmasına da olanak sağlamıştır.[1]

Anadolu'nun zengin kültürel yapısının oluşumunda Hitit, Frig, Yunan, Roma ve Bizans gibi antik uygarlıklara ev sahipliği yapmasının yanı sıra; Pers, Bizans ve Osmanlı İmparatorlukları gibi birçok imparatorluğun yükselişine ve çöküşüne de tanıklık etmesi Anadolu kültür ve tarih mirasının gelişmesine büyük katkı sağlamıştır.

Bu zengin kültürel buluşma, Anadolu sanatını, mimarisini ve geleneklerini de oluşturmuştur. Her kültür kendine ait özellikleri korurken, kendinden öncekilerden izler taşımış ve kendinden sonrakilere de zemin hazırlamıştır. İnsanların yerleşim hayata geçtikleri Neolitik dönemin çanak çömleksiz evresinden sonra yaklaşık olarak İ.Ö.7000'li yıllardan itibaren seramik üretimi başlamıştır[2].

Seramik üretimi de kendinden önceki üretim geleneğini devam ettirirken bulunduğu toplumun inançlarını, ihtiyaçlarını da göz önünde tutarak yeni ürünler oluşturmuştur.

Seramik ürünlerin form ve kullanım amaçlarına uygun olarak estetik öğelerle zenginleştirilmesi eski çağlardan beri süregelen bir gelenek olmuştur. Çömlek ustaları, astar adı verilen sulandırılmış kille hazırlanan balçıkları seramik bünyeye uygulayarak farklı renk ve doku elde etmişlerdir. Neolitik çağlardan günümüze kadar seramik dekorlarında yaygın olarak kullanılan doğal kilden elde edilen normal ve pekişmiş olmak üzere iki farklı astar bulunmaktadır. Normal astar doğada bulunan killerin sulandırılmasıyla elde edilen, renkleri beyazdan sarı griye, kırmızı kahverengiden, siyaha kadar değişen farklı renklerdeki killeri sulandırarak hazırladıkları balçıklardan yaptıkları astarlardır. Ayrıca, açık renkli killere metal oksit ya da seramik boyaları katarak da astarları renklendirmek mümkündür. Pekişmiş astarlar ise bu killerin en ince tanecik yapılarından elde edilen, pişme dereceleri düşük ipeksi parlaklıkta olan astarlardır.

Bu çalışmada; çok ince kil taneciklerinden oluşan ve uygulandığı seramik yüzeylerde pişirim sonrası ince, mat ya da parlak bir görünümü olan pekişmiş astarlı seramikler ele alınmaktadır. Seramik kabın

[1] Ekin Kozal, Son Tunç Çağı Anadolu ve Komşuları, İstanbul 2012, s.282-286
[2] H.Hauptman, M.Özdoğan, Anadolu'da Neolitik Devrim, 2007, s.408-409

bünyesinden daha düşük bir pekişme özelliğine sahip bu astarların Anadolu seramiklerinde kullanım geleneği, Neolitik Dönemden günümüze kadar süre gelen bir uygulama yöntemidir. Literatür araştırmasında farklı tanımlarla karşımıza çıkan bu yönteme dikkati çekerek, Anadolu yarımadasında bu yöntemle oluşan seramik üretim geleneği ve bu gelenekle ortaya çıkan seramiklere farklı bir perspektiften bakılmış, pekişmiş astarla gelişen bu gelenek incelenmeye çalışılmıştır. Anadolu yarımadası çalışmanın sınırlarını belirlemektedir.

## YÖNTEM

Seramik ürünler, tarih öncesi dönemden günümüze kadar pek çok amaca hizmet etmiş, toplumun gereksinimleri doğrultusunda üretilen ve bezenen seramik ürünler bazen mutfak gereci, bazen dinsel tören kabı, bazen mimari eleman olarak hizmet vermişlerdir. Çömlek ustaları seramik üretim sürecinde formların yüzeylerinde renk ve desen arayışlarının yanı sıra işlevlerine de katkıda bulunacak farklı teknikler geliştirmişlerdir. Bu tekniklerde kullandıkları ilk malzemelerden biri de astar olmuştur. Astarlar günümüz seramikçilerinin de vazgeçilmez malzemelerinden biridir.

En genel tanımlaması ile astar; seramik ürünün yüzeyini kaplayan sulandırılmış kil malzemedir. Astarlar, seramik üretiminin başlamasından bu yana seramik ürünlerin yüzeyine uygulanmaya devam etmektedir. Astar, tarih boyunca seramik bünyenin rengini değiştirmek, dekorlamak ve seramik ürünün sıvı geçirgenliğini azaltmak gibi birçok amaçla kullanılmıştır. Neolitik Dönemden bu yana kullanılan, görünümü diğer astarlardan farklı olan ve seramiklerin yüzeyinde ince tabaka halinde ipeksi, mat ya da parlak sır görünümlü “Pekişmiş Astar” lardır.

Pekişmiş astar kullanım geleneği farklı coğrafyalarda farklı dönemlerde zengin çeşitlilikteki örnekleriyle karşımıza çıksa da Anadolu’da bu örneklerin en gelişmişlerinin olduğu bilinmektedir. Sıra benzeyen özel görünümlü bu astar, arkeoloji ve seramik literatüründe farklı anlamlarda kullanılmaktadır. Disiplinler arası bu farklılık konuyla yeni tanışanlarda anlam karmaşasına neden olmaktadır. Bu karışıklığa açıklık getirmek için Anadolu yarımadasında yapılan arkeolojik kazılar sonucunda, Neolitik Dönemden bu yana ele geçen pekişmiş astarlı seramik buluntular üzerinden değerlendirme yapılmış ve konuyla ilintili dikkat çeken örneklerle desteklenmiştir. Seçilen pekişmiş astarlı seramik örnekleri tarihsel kronolojiyle belgelenerek pekişmiş astarın kullanımına ve pişirim durumuna ilişkin tespitlerle konunun anlaşılır olmasına katkı sağlamaya çalışılmıştır.

## 1. ANADOLU’DA FARKLI TARİH DÖNEMLERİNDE PEKİŞMİŞ ASTARLI SERAMİK GELENEĞİ

Anadolu yarımadası, Paleolitik Çağın başlangıcından itibaren insan topluluklarının yerleşik düzene geçmeye başladığı her dönemde uygarlık tarihinin önemli merkezlerinden biri olmuş ve çok sayıda kültüre ev sahipliği yapmış bir bölgedir. Anadolu’da bu çağa ait yerleşmeler genelde güney, daha sonra orta ve doğu Anadolu, Marmara ve çok az sayıda da Karadeniz Bölgesi’nde bulunmaktadır.[3] Paleolitik Çağdan sonra insanoğlunun bir sonraki tarih evresi Neolitik Çağ (MÖ.11.000-5000) olarak tanımlanmıştır.

[3] Osman Emir, Prehistorik Dönemden Roma Dönemine Kadar Trabzon ve Çevresi, Erzurum 2008, (Yüksek Lisans Tezi).

Anadolu ve Anadolu dışındaki farklı kültür bölgelerinde yaşayan toplumlar için Neolitik Dönem, toplumların yerleşik hayata geçtiği dönem olarak bilinmektedir. Toplumların yerleşik hayata geçmesi, sosyo-kültürel, ekonomik, dinsel ve sanatsal birtakım gelişmelerin ortaya çıkmasına zemin hazırlamıştır. Neolitik Dönem ile ortaya çıkan yerleşik hayat, dönemin toplumlarının, çanak çömlek üretimine ve kullanımına ihtiyaç duymasına sebep olmuştur. [4]




**Çizelge 1:** Tarih öncesi çağlarda Anadolu'daki başlıca yerleşim yerleri [5]

1.1. Anadolu'nun Neolitik Dönem Pekişmiş Astarlı seramikleri

Neolitik Çağ'da kili elle şekillendirerek ateşte pişirmek, günlük kullanımda büyük kolaylık sağlayacak çanak çömleği üretmek önemli bir aşamadır. İnsanoğlu gelişmiş kent veya köyler kurmuş olmasına rağmen, önceleri kili biçimlendirerek pişirmeyi keşfetmemişti. Günlük kap kacağını ya ahşap ya da taşları oyarak sağlıyordu. Neolitik Çağ'ın yaklaşık 10500-7000 yılları arasındaki bu erken aşamalarına" Aseramik Neolitik", "Seramiksiz Neolitik" ya da "Çanak Çömleksiz Neolitik" adı verilir. Bu dönemin Anadolu'daki en iyi ve belki de en erken temsilcileri güneydoğu bölgemizdeki Hallan Çemi, Çayönü, Nevali Çori, Göbeklitepe ve Gürcütepe'de saptanmıştır.[6] MÖ.7000-5000 yılları arasında ise Çanak Çömlekli Neolitik dönem yaşanmıştır.

Neolitik Dönemde Anadolu'nun farklı bölgelerinde yaşayan toplumların seramiklerde renk ve motif kullanma gelenekleri, dönemin toplumlarının sahip olduğu farklı kültürel özelliklerini yansıtan en önemli arkeolojik buluntular arasında yer almaktadır. Burdur yöresindeki Neolitik yerleşim yerlerinden biri olan Kuruçay'da ele geçen seramiklerin hemen hemen hepsinde bej astar ve astarın üzerinde kırmızımsı kahve

[4] Ebru Oral, Anadolu Neolitik Dönem Boyalı Seramiği, Academic Social Resources Journal, (eISSN: 2636-7637), Vol:5, Issue: 13, 2020, s. 95
[5] Tarih Öncesi Çağlar ve Yerleşim Yerleri, https://www.bilgial.com/tarih-oncesi-caglar-ve-yerlesim-yerleri/, (Erişim tarihi 3-10-2023).
[6] Veli Sevin, "*Anadolu Arkeolojisi*, (5. Basım b.), İstanbul: DER Kitabevi, 2016, s. 20-21.

renkte bezemeler bulunmaktadır. Bölgedeki tüm yerleşimlerde bulunan bu karakteristik seramiklerde görülen dekorlar pekişmiş astarla bezelidir.



**Görsel 1:** Neolitik Dönem Kuruçay Seramiği MÖ.6500-6000 [7]

Burdur yöresinin bir başka Neolitik yerleşim yeri olan Hacılar; Çanak Çömlekli Geç Neolitik dönemin Anadolu'da en iyi temsil edildiği merkezlerin başında gelir. Pişirimi oksijenli atmosfere sahip fırında gerçekleşen matara biçimli seramik bir kabın, yüzeyine fırça ile şeritler halinde uygulanan farklı kalınlıklardaki pekişmiş astar bezemenin parlak kırmızı renk tonlarında olduğu görülmektedir. (Görsel 2)

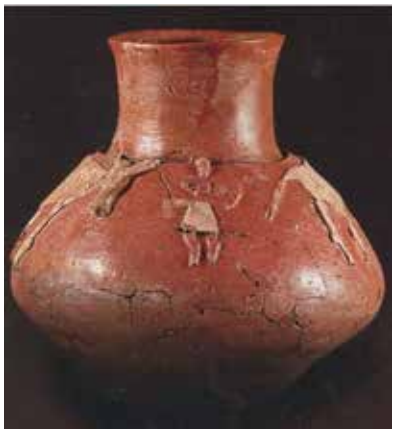


**Görsel 2:** Geç Neolitik 6500-6000, Hacılar [8]

Anadolu'da Neolitik ve Kalkolitik dönemlerde bereketi ve doğurganlığı temsil eden Ana tanrıça kültü yaygın olsa da seramiklerin yüzeyinde kabartma olarak tasvir edilmiş olanlara nadir rastlanmaktadır. Bu

[7] "Anadolu Medeniyetleri Müzesi", tarih yok, ktephaklimda, https://ktephaklimda.com/sanal-muze-anadolu.php, (Erişim tarihi), 02.10.2023.
[8] *"kirsehirarkeoloji",* 28 Aralık 2010, Ahi Evran Üniversitesi Arkeoloji Bölümü, https://kirsehirarkeoloji.blogspot.com/2010/12/ortan-anadolu-neolitik-kalkolitik.html, (Erişim tarihi 20.11.2023).

örneklerden biri Köşk höyük de bulunan boğa ve ana tanrıça kabartma rölyefin yer aldığı seramik kaptır [9] (Görsel 3).



**Görsel 3:** Neolitik Dönem, Köşk höyük Anatanrıça ve Boğa Kabartmalı Seramik [10]

1.2. Anadolu'nun Kalkolitik Dönem Pekişmiş Astarlı seramikleri

Bölgelere göre farklılık göstermekle birlikte Anadolu genelinde yaklaşık MÖ. 5000-3000 arası dönem "Kalkolitik Çağ" olarak kabul edilir. Kalkolitik Çağ Erken, Orta ve Geç olarak üç evrede incelenir. Anadolu'da Neolitik Dönemlere ait bazı arkeolojik yerleşimlerde ortaya çıkartılan bezemeli seramik geleneğinin devamını, Anadolu'da birtakım Kalkolitik Dönem arkeolojik yerleşimlerinde de görmek mümkündür.[11]

Erken Kalkolitik Hacılar yerleşiminden ele geçen, görsel 4'te yer alan seramiklerde pekişmiş astar formların yüzeyine fırça ile uygulanmıştır.



**Görsel 4:** Erken Kalkolitik Çağ (MÖ. 5500-4500) Hacılar [12]

[9]Uğur Silistreli,"*Köşk Höyük'te Bulunan Kabartma İnsan ve Hayvan Figürleriyle Bezeli Vazolar*", https://dergipark.org.tr/en/download/article-file/1845134, s.362 (Erişim tarihi 18.10.2023).
[10] Kenan Yelken, Neolitik Çağ Tarihinin Kırılma Noktası-6, 16.09.2022, https://www.kenanyelken.com/neolitik-cag-6, (Erişim tarihi 18.11.2023).
[11] E. Oral, "Anadolu Neolitik Dönem Boyalı Seramiği", s. 98.
[12] *"kirsehirarkeoloji",* (Erişim tarihi 20.11.2023)

5 nolu görselde yer alan beyaz astarlı seramik kabın üzeri kırmızı pekişmiş astar ile bezenmiştir, renklerin farklılığından da anlaşılacağı gibi kabın pişirim sırasında koyu renkli siyaha dönen kısmının indirgen atmosfere maruz kaldığı görülmektedir. Bu da bize demir içerikli kırmızı astarın ince taneli diğer bir deyişle illitik yapılı killerden oluştuğunu ve düşük derecede pekiştiğini göstermektedir.



**Görsel 5:** Erken Kalkolitik Çağ (MÖ. 5500-4500) Hacılar [13]

Kalkolitik kültürün en ilgi çeken buluntusu, kilden yapılmış çıplak kadın figürleridir. Bu heykelcikler, Neolitik ve Kalkolitik Dönemlerin ortak ürünleridir.12-30 cm. arasında farklı ölçülerde olan bu figürinler kırmızı ya da krem rengi kilden yapılmış ve yüzeyi perdahlanmıştır. Kimi figürinler üzerinde yer alan pekişmiş astar dekorları kıyafetleri çağrıştırmaktadır. [14]



**Görsel 6:** Berlin Prehistorya ve Erken Tarih Müzesi[15]

Hacılar seramik buluntuları arasında yer alan diğer bir örnekte ise, açık renkli zemin astarı üzerine pekişmiş astarla çizgisel öğelerle bezenmiş yüz, saç, giysi gibi detaylar dikkat çekmekte, gövdeye ise kol ve el eklenerek forma bir ifade kazandırıldığı görülmektedir. (Görsel 6)

[13] *"kirsehirarkeoloji",* (Erişim tarihi 20.11.2023)
[14] Sevcan Yıldız, Anadolu ve Tarih Öncesi Çağlar, İksad Yayınevi, Ankara 2019, s. 104.
[15] *"Kadın heykelcikleri Hacılar.jpg",* https://de.m.wikipedia.org/wiki/Datei:Frauenstatuetten_Hacilar.jpg, (Erişim tarihi 17.11.2023).



**Görsel 7:** Geç Kalkolitik (MÖ.4500-3500) Hacılar Tipi, Antropomorfik Kadın Biçimli Seramik[16]

1.3. Anadolu'nun Tunç Çağı Dönemi Pekişmiş Astarlı seramikleri

Geç Kalkolitik Çağın sonunda bakır alaşımlarının ortaya çıkması ve tunç üretimine geçilmesiyle birlikte "Tunç Çağları" (MÖ. 3000-2000) olarak adlandırılan dönem başlar. Eski, Orta ve Genç Tunç çağları olarak üç ayrı evreye ayrılmıştır. Anadolu'daki Tunç Çağı yerleşkelerinden bazıları, Alacahöyük, Alişar, Kültepe, Acemhöyük, Limantepe, Panaztepe, Ahlatlıbel, Koçumbeli ve Etiyokuşu'dur.[17]

Tuç Çağı'nın en önemli ve en büyük krallığı Hititlerdir. Hint-Avrupa kavimleri olan Hititler Kafkaslar üzerinden Anadolu'ya MÖ. 2000'li yılların başında gelmişlerdir. MÖ. 2000-1200 yılları arasında Anadolu'da hüküm sürmüş, MÖ. 1200 yılında Kavimler göçü sonucunda yıkılmıştır. Anadolu'da başta Boğazköy olmak üzere Alacahöyük, Alişar, İnandık, Maşat Höyük Hitit yerleşim alanlarıdır.[18]
Hititlerin inanç sistemleri seramik yapımında kendini göstermekte, fırtına tanrısı Sarruma'nın iki boğasını tasvir eden heykel biçimli kaplar (rython) ile hayvan biçimli törensel kaplar bu örnekler arasında sayılmaktadır.[19]

[16] Zehra Bural, "Sadberk Hanım Müzesi ve Vehbi Koç Evi", https://zehrabural.com.tr/2023/05/02/sadberk-hanim-muzesi-ve-vehbi-koc-evi/, 2023, (Erişim tarihi 02.12.2023).
[17] Tayfun Yıldırım, "Arkeoloji ve Sanat Tarihi Eski Anadolu Uygarlıkları Tunç Çağları", Kültür ve Turizm Bakanlığı Türkiye Kültür Portalı Projesi, Ankara 2009, s. 2-8.
[18] S. Yıldız, *"Anadolu ve Tarih Öncesi Çağlar"*, s. 131.
[19] *"Hitit Sanatı – Hitit Mimarisi, Heykel ve Kabartma Sanatı, Küçük El Sanatları",* https://www.bilgial.com/hitit-sanati-hitit-mimarisi-heykel-ve-kabartma-sanati-kucuk-el-sanatlari/, (Erişim tarihi 17.10.2023).



**Görsel 8:** Pekişmiş Astarlı Boğa biçimli törensel kaplar, Boğazköy Hititler (MÖ. 1600).[20]

Bir başka pekişmiş astarlı seramik grubunu, libasyon testileri diye adlandırılan ve tanrılara içecek sunma işlevi taşıyan kaplar oluşturmaktadır. Bu testilerin en belirgin özelliği, gaga ağızlı olmalarıdır.



**Görsel 9:** Gaga ağızlı testi MÖ. 17-16.yy [21]

[20] *"Anadolu Medeniyetleri Müzesi",* Dönmez Offset Müze Eserleri Turistik Yayınları, Ankara.
[21] *"Anadolu Medeniyetleri Müzesi",* Ankara.



**Görsel 10:** Gaga ağızlı testi MÖ. 18.yy [22]

Batı Anadolu'da Tunç Çağı'nın önemli merkezlerinden olan Panaztepe, İzmir ili, Menemen ilçesinin 13 km güneybatısında yer alır. Gediz Nehrinin taşıdığı alüvyonlar, Panaztepe ve çevresinin zaman içinde dolmasına neden olmuştur. İzmir Körfezinin kuzey kesiminde stratejik bir konuma sahip olan bir ada yerleşimi olduğu düşünülmektedir.[23] Yapılan arkeolojik kazılar sonucu ele geçen farklı form tiplerinde pekişmiş astarlı fırça bezeme dekorları görülmektedir. Matara biçimli seramikte pekişmiş astarla oluşturulan bantların bir kısmı pişirim sırasında fırında indirgen ortam nedeniyle siyah ve koyu kahve renklerine dönmüştür.



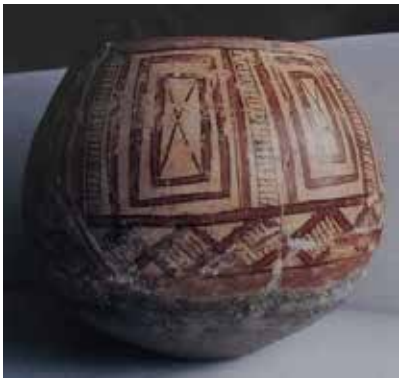
**Görsel 11:** Amphora MÖ.2000 Panaztepe [24]

[22] *"Anadolu Medeniyetleri Müzesi",* Ankara, s.98.
[23] Sinan Mimaroğlu, *"Panaztepe Bizans Dönemi Sırsız seramikleri*", İstanbul 2009, XIII. Ortaçağ ve Türk Dönemi Kazıları ve Sanat Tarihi Araştırmaları Sempozyumu Bildirileri, s. 443.
[24] *"Arkeo Denemeler",* Panaztepe kazıları, İzmir 2011, https://arkeodenemeler.blogspot.com/2011/01/panaztepe-ii-izmir-aiolis.html, (Erişim tarihi 14.10.2023).



**Görsel 12:** Matara MÖ.2000 Panaztepe [25]

Doğu Anadolu yüksek yaylası, Transkafkasya Orta ve Son Tunç Çağı (MÖ.2000) kırmızı renkli pekişmiş astar bezemeli seramikleri Yakın Doğu'nun renkli çanak çömlek kültürlerinden biridir. Doğu Anadolu, tarih boyunca Kafkaslar, İran, Suriye-Mezopotamya ve Orta Anadolu arasında stratejik açıdan ise çok zengin bir bölge olarak daima önem taşımıştır.[26] Bölgede Aras Nehri, Arpaçay Nehri ile Şarki Arpaçay ve diğer küçük kollar aracılığı ile birbirlerine bağlanmaktadırlar. Orta Aras Havzası sahip olduğu su kaynaklarından dolayı kil yatakları açısından da oldukça zengindir. Orta Tunç Çağı'nın seramik grupları tek renkli, çok renkli ve perdahlı seramiklerden oluşmaktadır.[27] Her iki seramiğin yüzeyinde parlak kırmızı rengi daha baskın pekişmiş astar bezeme görülmektedir.



**Görsel 13:** Erzurum Müzesi çok renkli boyalı seramik kap[28]



**Görsel 14:** Van Müzesi tek renkli boyalı seramik çarık rython[29]

[25] *"Arkeo Denemeler",*İzmir.
[26] Aynur Özfırat, *"Doğu Anadolu Yayla Kültürleri",* Arkeoloji ve Sanat Yayınları, İstanbul 2001, s. 12-17.
[27] Ayhan Yardımcıel, *"Orta ve Son Tunç Çağı'nda Orta Aras Havzası",* Kars 2015, (Doktora Tezi), s. 4.
[28] A. Özfırat, *"Doğu Anadolu Yayla Kültürleri",*s. 93.
[29] A. Özfırat, *"Doğu Anadolu Yayla Kültürleri",*s. 99.

### 1.4. Anadolu'nun Demir Çağı (Ege Göçleri) Dönemi Pekişmiş Astarlı seramikleri

Tunç çağlarının sona ermesine neden olan Ege göçleri ya da kavimler göçü olarak bilinen büyük göçler 1207 ve 1187 yıllarında gerçekleşmiştir. Bu göçler sonrasında tüm Anadolu'nun hakimiyet coğrafyası tamamı ile değişmiştir. Yunanlılar Kıta Yunanistan'a ve Batı Anadolu'ya yerleşmişlerdir. Demirin de işlenmeye başladığı bu dönem Demir çağı olarak isimlendirilmektedir. Demir çağı Orta Anadolu'da Frygia (Firigya), Doğu Anadolu'da Urartular, Malatya, Gaziantep ve K. Maraş çevresinde ise Hitit prenslerinin kurduğu Geç Hitit beylikleri bulunmaktadır. Ege göçleri ile Kıta Yunanistan'a gelen Yunan boylarından Anadolu'ya geçen Aiolialılar ve Ionialılar Batı Anadolu'da yerli halkla kaynaşarak Ion uygarlığının temellerini atmışlardır. Batı Anadolu'da Yunan boyları olan Ionialılar (İyonyalılar), Aiolialılar (Ayolyalılar), Manisa ve çevresinde Lydialılar (Lidyalılar) bulunmaktadır.[30]

Bu boyların kolonizasyon hareketi sonrasında doğu sanatı ile tanışmasının sonucu olarak; diğer sanat dallarında olduğu gibi seramik sanatında da önemli gelişmeler olmuştur. Antik Dönem seramik sanatı; Geometrik Dönem, Arkaik Dönem, Klasik Dönem olarak sınıflandırılır. Batı Anadolu'nun bu dönemdeki seramikleri kendi içlerinde form ve bezeme farklılıkları göstermelerinin yanı sıra ortak özellikleri bezemelerinde pekişmiş astar kullanılmasıdır.

#### 1.4.1. Antik Dönem Seramikleri

Protogeometrik dönem seramiklerinde iç içe geçmiş daireler başta gelen bezeme elemanlarıdır. Geometrik dönemde ise muhtemelen tekstilden seramik sanatına aktarılan dik çizgiler, içi taralı üçgenler, baklava motifleri dönemin belli başlı süsleme elemanlarıdır. Soyut, geometrik bezemelerin seramiklerin formuna uygunluğu ve açık koyu arasındaki denge başarı ile sağlanmıştır.[31] Pekişmiş astarla yapılan bu bezemelerde astarın ince ve yoğun olması ile oluşan renk farklılıkları görülebilmektedir.



**Görsel 15:** Geometrik Dönem Seramikleri[32]

[30] Engin Eroğlu,"*Ege göçleri ve M. Ö I. binde Anadolu",* Ahi Evran Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi 1.1, Kırşehir 2014, s. 43-45
[31] Turhan Özkan, "*İzmir Arkeoloji Müzesi Seramik Kataloğu",* Smedya Reklamcılık, İzmir 1998, s. 26.
[32] T. Özkan, "*İzmir Arkeoloji Müzesi Seramik Kataloğu",* s. 30-34.

Batı Anadolu'da Geometrik dönemin sonunda Arkaik dönemin içerisinde doğu kökenli sanat ürünlerinden esinlenilerek Doğulu uslüp ya da Oryantalizan stil olarak adlandırılan seramik grubudur. Bu seramiklerin bezemelerinde geometrik dolgu motifleri ve birbiri ardı sıra hareket eden aslan, panter, otlayan geyik figürlerinden oluşan frizler yer almaktadır.[33]



**Görsel 16:** Pekişmiş Astarlı Arkaik Dönem Oryantalizan Seramikler[34]

Klasik dönem'de Anadolu ve Kıta Yunanistan'ın Pers saldırıları ile uğraştığı bu dönemde sanat en üst düzeyine ulaşmıştır. Pekişmiş astarla bezenmiş seramiklere üç basamaklı pişirim tekniği uygulanmıştır (Görsel 17).



**Görsel 17:** Pekişmiş Astarlı Klasik Dönem Seramikleri [35]

### 1.4.2. Urartular

Batı Anadolu'da Ionialılar ve Aiolialıların kent devletlerinin hâkim olduğu Arkaik ve Klasik dönemler içerisinde Doğu Anadolu'da ise Van ve çevresinde Urartu Devleti Hakimiyeti bulunmaktaydı. Urartu Döneminde çömlekçi çarkının kullanılması Doğu Anadolu'da seramik teknolojisini ileri seviyeye

[33] Erhan Öztepe, *"Arkaik Öncesi Anadolu"*,https://www.kulturportali.gov.tr/mrepo/eKitap/eb-DemirCagi/82/,Ankara 2009,s.82.
[34] T. Özkan, "*İzmir Arkeoloji Müzesi Seramik Kataloğu",* s. 45-54.
[35] T. Özkan, "*İzmir Arkeoloji Müzesi Seramik Kataloğu",* s. 82-83.

ulaştırmış ve seri üretim başlamıştır. Parlak kırmızı pekişmiş astarlı seramikler Urartu'yu karakterize etmektedir.[36] Görsel 18,19,20 de yer alan seramikler perdahlı, kırmızı pekişmiş astarlı Urartu seramikleridir.




**Görsel 18:** Günlük kullanım seramikleri[37]



**Görsel 19:** Boğa Başlı Dini Ritüel Kazanı [38]



**Görsel 20:** Maşrapa [39]

1.5. Anadolu'nun Hellenistik Dönem Pekişmiş Astarlı Seramikleri

Büyük İskender'in Pers istilasına son vererek kurduğu yeni imparatorlukta Doğunun ve Yunan sanatının bir sentezi olarak yepyeni bir Helenistik sanat ortaya çıkmıştır. Bu sanat, Mısırdan orta Asya'ya ve Avrupa'dan İtalya'ya kadar uzanan geniş bir alanı etkisi altına almıştır. Hellenistik dönemin başlamasıyla

[36] Aylin Ü. Erdem,"*Urartu'da Çanak Çömlek*", sf.52-55, Aktüel Arkeoloji, s. 52 https://www.academia.edu/4534718/Urartuda_%C3%87anak_%C3%87%C3%B6mlek_Pottery_in_Urartu
[37] A. Ü. Erdem,"*Urartu'da Çanak Çömlek*", s.52.
[38] *"Urartu Dini",* https://tr.wikipedia.org/wiki/Urartu_Dini, (Erişim tarihi 14.10.2023).
[39] "*Anadolu Medeniyetler ve Sanatı"*, file:///C:/Users/Administrator/Downloads/6.%20hafta%20(1).pdf, s.18(Erişim tarihi 22.10.2023).

birlikte, MÖ. 4. yüzyıl'ın son çeyreğinden itibaren Grek karakterindeki figürlü bezeme ortadan kalkmıştır. Bu dönem seramiği evrensel bir karakter kazanmış ve her yerde büyük seramik üretim merkezleri kurulmuştur. Dönem seramikleri; siyah zemin üzerine açık renk bezeli kaplar ve açık renk zemin üzerine siyah ya da çok renkli desenlerle bezeli kaplar olarak iki ana gruba ayrılmıştır. 21 nolu örnekte yer alan seramik pekişmiş astarla kaplanarak indirgen atmosferde pişirilerek siyah görünüm elde edilmiştir. 22 nolu örnekte ise açık renk astar üzerine pekişmiş astar ile bezeme yapılmış, astarın kalın uygulandığı yerler siyaha dönerken ince olan kısımlarda turuncu kırmızı etkiler görülmektedir. [40]



**Görsel 21:** Pekişmiş Astarlı Hellenistik Dönem Seramiği [41]



**Görsel 22:** Pekişmiş Astarlı Hellenistik Dönem Seramiği[42]

1.6. Anadolu'nun Roma Dönemi Pekişmiş Astarlı Seramikleri

Roma Dönemi, M.Ö. 8. yy.ın ortasından itibaren M.S. 476 yılına kadar süren büyük bir uygarlığı kapsamaktadır. Roma uygarlığı; yaklaşık beş yüz yıllık bir süreçte, şehir devletinden imparatorluğa doğru genişlemiştir. Hakimiyet altına alınan bölgelerde, var olan kültürlerin yararlı yönlerini özümseyerek, ilham veren bir öykünme yoluyla, kimseyi zorlamadan Romalılaştırılmış bir yaşam tarzını yaymayı amaç edinmiştir. İmparatorluğun en güçlü olduğu dönemde, Britanya dâhil Kuzey ve Orta Avrupa'nın önemli bir kısmını, tüm Akdeniz havzasını ve Fırat nehrine kadar Ortadoğu'yu içine alan geniş bir bölgeye hâkim

[40] Mehmet Ali Taşcı, *"Çanakkale Arkeoloji Müzesi'ndeki Troas Bölgesi Hellenistik Dönem Seramikleri",* Erzurum 1997, (Yüksek lisans tezi), s. 9-10
[41] T. Özkan, "*İzmir Arkeoloji Müzesi Seramik Kataloğu",* s. 95
[42] *"Anadolu Medeniyetleri Müzesi",* Ankara, s.212.

olmuştur.[43] Bütün uygarlıklarda olduğu gibi Roma uygarlığı da kendine özgü seramik kültürünü Anadolu'da da geliştirmeye devam etmiştir. MS. 3. yy.dan itibaren güç kaybeden Roma imparatorluğu MS. 395 yılında Batı ve Doğu olmak üzere ikiye ayrılmıştır. Doğu Roma İmparatorluğu Anadolu yarımadasını kapsamaktadır. Zengin bir seramik endüstrisine sahip olan bu dönemde Anadolu'nun pek çok antik kentinde pekişmiş astarlı seramik üretimi yapılmıştır. Mühürlü kap anlamına gelen "Terra Sigillata Grubu" kırmızı pekişmiş astar ile kaplı seramikleri, sofra takımları olarak dönemin en çok üretilen ve bilinen ürünleridir. Bu grup seramiklerin en belirgin özelliği ise yüzeylerini kaplayan kırmızı pekişmiş astarlarıdır.



**Görsel 23:** Ödemiş Arkeoloji Müzesi ( Fot. Levent Berber)[44]

1.7. Anadolu'nun Osmanlı İmparatorluğu Dönemi Pekişmiş Astarlı Seramikleri

1.7.1. Tophane Lüleciliği

Nargile, ilk defa Hindistan'da keşfedilen daha sonra İranlılar ve Araplar arasında yayılan bir tütün içme aracıdır. Nargile; bir köz ya da odun kömürü ile tütünün yerleştirildiği ve yakıldığı çukur bir hazne (lüle), içinde su olan bir şişeden dumanı geçirerek nikotini suda süzmek esasına dayanan bir duman içme aletidir.[45]

IV. Murad zamanında İran'dan yurdumuza girdiği kabul edilen nargile, önceleri pirinç ve benzeri metal malzemeden yapılırken kısa zamanda cam, kristal ve porselen şişeler halinde üretilmiştir. 17. yüzyıldan itibaren Osmanlı sarayında da yerini alan nargilelerin lüleleri Tophane işi lülelerdi.[46] Kurşun kalıplar içinde şekillendirilen ve deri sertliğine gelen lüleler, perdah ya da özel hazırlanmış pekişmiş astarla kaplanarak pırıltılı görüntüde olması sağlanmıştır. Stampa veya silindir mühürlerle bezenen lülelere iki farklı pişirim yöntemi uygulanmıştır. Oksijenli ortamda pişirilenler parlak turuncu kırmızı renk alırken, indirgen ortamda pişirilenler pekişmiş astarın içinde yer alan demir oksidin değerlik değiştirmesiyle parlak siyaha renklidir.[47]

[43] Füsun Çövenoğlu,"*Doğu Terra Sigillata Grubu Seramikleri Ve Üretim Teknolojileri",* İzmir 2022, s.6.
[44] F. Çövenoğlu,"*Doğu Terra Sigillata Grubu Seramikleri Ve Üretim Teknolojileri",* s.6.
[45] Safiye Sarılı Özkan, "*Nargile Kullanımında Riskler, Tehditler ve Önleyici Yaklaşımlar",* İstanbul Üniversitesi Sağlık Bilimleri Enstitüsü sağlık Bilimlerinde İleri Araştırmalar Dergisi, Cilt 2, İstanbul 2019, s. 106.
[46] Erdinç Bakla, *"Tophane Lüleciliği",* Antik A.Ş. Kültür Yayınları:9, İstanbul 2007, s. 74.
[47] E. Bakla, *"Tophane Lüleciliği",* s. 144-150.



**Görsel 24:** Kırmızı Pekişmiş Astarlı Tophane Lülesi [48]



**Görsel 25:** İndirgen Pişirim Sonrası Kırmızı Pekişmiş Astarlı Tophane Lülesi [49]

1860'lı yıllarda sigaranın yurt içinde üretilmesiyle tütün tiryakileri sigarayı tercih etmişlerdi. Bu değişim lüle imalatçılarını çok etkilemiş ve arayış içine girmişlerdi. Sonunda lüle çamurundan "evani" olarak adlandırılan kullanım seramikleri üretmeye başladılar. Bu ürünlerde de pekişmiş astar kullanımına devam edilmiştir.



**Görsel 26:** Kırmızı Pekişmiş Astarlı Tophane Evanileri [50]

[48] Erdinç Bakla, *"Tophane Lüleciliği",* s. 171.
[49] Erdinç Bakla, *"Tophane Lüleciliği",* s. 173.
[50] Erdinç Bakla, *"Tophane Lüleciliği",* s. 209.

## SONUÇ VE DEĞERLENDİRME

Paleolitik dönemden günümüze çeşitli medeniyetlere beşiklik yapan Anadolu'nun seramikleri de ev sahipliği yaptığı medeniyetlerin teknolojilerini, yaşantılarını ve duygularını da içinde barındırmaktadır.

Neolitik Dönem'de yerleşik hayata geçilmeye başlanmasıyla birlikte insanın milyonlarca yıl süren evrimleşme süreci içindeki alışkanlıkları da köklü değişime uğramıştır. Beslenmeden, inanca, kullandığı aletlerden mimariye kadar birçok alanda yaşanan bu değişimde topraktan yapılan seramik ürünler önemli bir yere sahiptir. Çanak, çömlekler sayesinde besinler pişirilmiş ve insanın o güne kadar olan beslenme alışkanlıkları da değişime uğramıştır. İnançlarına göre kutsal saydıkları varlıkları topraktan şekillendirdikleri seramiklerle ölümsüzleştirmişler, yaşadıkları mekanların konforu için tuğla, kiremit, künk gibi seramik ürünler tasarlamışlardır.

Neolitik Dönem'den bu yana üretilen ve günümüze ulaşan çok sayıda seramik buluntunun çıkarıldığı yerlerden biri de Anadolu'dur. Bu seramikleri üretildikleri çağlardaki işlevlerinden, üretim teknolojilerine, dekor tekniklerinden, pişirime ya da seramik hammaddelerinin kimyasına kadar çok farklı açılardan ele almak mümkündür.

Seramikten kap kacak yapılmaya başlanmasından bu yana çömlek ustaları seramiklerin hem kullanımına yönelik özelliklerini hem de görsel etkilerini arttırmak için çok çeşitli teknikler geliştirmişlerdir. Bu tekniklerin en eskilerinden biri de farklı renklerde, farklı tane iriliklerindeki killerden hazırlanan balçıkların seramiklerin üzerine kaplanmasıdır. Türkçe seramik literatüründe seramik bünyenin üzerine kaplanan bu balçık tabakası, astar olarak adlandırılır. Pekişmiş astar ise illitik yapıdaki ince taneli killerden elde edilir ve seramik yüzeylerde pişirim sonrası pekişerek parlak ve gözeneksiz bir tabaka oluşturur.

Anadolu'nun Neolitik Dönem seramiklerinden itibaren yüzeylere sadece dekor amacıyla uygulanmayan bu astarlar, Halaf dönemi seramiklerinde olduğu gibi toplumsal yaşamdaki ritüelleri ya da Hitit dönemine tarihlenen İnandık Vazosunda yer alan kutsal tanrıların evlilik törenini olduğu gibi birçok toplumsal olayı resmetmek içinde kullanılmıştır. Pekişmiş astarların bir başka kullanım amacı ise; dönemin metal ürünlerine erişiminin güçlüğüne karşılık bu ürünlerin yerini tutacak seramik imitasyonlarının yapımında kullanımıdır. Bu ürünlerin pişirim sonrası metalik görünüme ve parlaklığa sahip olması için pekişmiş astarlar tercih edilmiştir. Pekişmiş astarların diğer bir kullanım amacı da normal astarlara göre sıvı geçirgenliğinin daha az olmasıdır. Bu özellikleri nedeniyle Urartu ve Roma gibi farklı uygarlıklarda sofra seramiklerinde yaygın olarak kullanılmıştır.

Bu özel astarlar arkeoloji ve seramik literatüründe farklı anlamlarda kullanılmaktadır. Disiplinler arası bu farklılık konuya yeni aşina olanlarda kafa karışıklığına neden olmaktadır. Bu konuya açıklık getirmek için Anadolu yarımadasında Neolitik Dönemden bu yana yapılan arkeolojik kazılar sonucunda ele geçen pekişmiş astarlı seramik buluntular üzerinden değerlendirme yapılmış ve konuyla ilintili dikkat çeken örneklerle desteklenmiştir. Yapılan araştırmalar, pekişmiş astar kullanımının sadece belli bir dönem veya uygarlıkla sınırlandırmanın mümkün olmadığını, birçok farklı kültür ve medeniyette değişik amaç ve yöntemlerle kullanıldığını ortaya koymaktadır. Ayrıca pekişmiş astarlarla farklı pişirim atmosferlerinde farklı renkler elde etmenin mümkün olduğu da diğer araştırma sonuçlarından biridir.

**KAYNAKÇA**

"Anadolu Medeniyetleri Müzesi", Dönmez Offset Müze Eserleri Turistik Yayınları, Ankara.

BAKLA Erdinç, *"Tophane Lüleciliği",* Antik A.Ş. Kültür Yayınları:9, İstanbul 2007.

ÇÖVENOĞLU Füsun,"*Doğu Terra Sigillata Grubu Seramikleri Ve Üretim Teknolojileri",* İzmir 2022.

EMİR Osman, Prehistorik Dönemden Roma Dönemine Kadar Trabzon ve Çevresi, Erzurum 2008, (Yüksek Lisans Tezi).

EROĞLU Engin, "*Ege göçleri ve M. Ö I. binde Anadolu",* Ahi Evran Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi 1.1, Kırşehir 2014.

HAUPTMANN H. Özdoğan M., "*Anadolu'da Neolitik Devrim*", Vor 12000 Jahren in Anatolien: die ältesten Monumente der Menschheit, 2007, 404-410

ORAL Ebru, "Anadolu Neolitik Dönem Boyalı Seramiği", Academic Social Resources Journal, (eISSN: 2636-7637), Vol:5, Issue: 13 2020.

ÖZFIRAT Aynur, Doğu Anadolu Yayla Kültürleri, Arkeoloji ve Sanat Yayınları, İstanbul 2001.

ÖZKAN Turhan, "*İzmir Arkeoloji Müzesi Seramik Kataloğu",* Smedya Reklamcılık, İzmir 1998.

ÖZTEPE Erhan,*"Arkaik Öncesi Anadolu",*https://www.kulturportali.gov.tr/mrepo/eKitap/eb-DemirCagi/82/,Ankara 2009.

KOZAL Ekin, Son Tunç Çağı Anadolu ve Komşuları, Son Tunç Çağı'ndan Hellenistik Döneme Anadolu'nun Arkeoloji Atlası, Doğan Burda Dergi Yayıncılık, İstanbul, 2012.

MİMAROĞLU Sinan, "*Panaztepe Bizans Dönemi Sırsız seramikleri",* XIII. Ortaçağ ve Türk Dönemi Kazıları ve Sanat Tarihi Araştırmaları Sempozyumu Bildirileri, İstanbul 2009.

ÖZKAN Safiye Sarılı, "*Nargile Kullanımında Riskler, Tehditler ve Önleyici Yaklaşımlar",* İstanbul Üniversitesi Sağlık Bilimleri Enstitüsü sağlık Bilimlerinde İleri Araştırmalar Dergisi, Cilt 2, İstanbul 2019.

SEVİN Veli, *Anadolu Arkeolojisi* (5. Basım b.). İstanbul: DER Kitabevi, 2016.

YARDIMCIEL *Ayhan, Orta ve Son Tunç Çağı'nda Orta Aras Havzası,* Kars 2015, (Doktora Tezi).

YILDIRIM Tayfun, "*Arkeoloji ve Sanat Tarihi Eski Anadolu Uygarlıkları Tunç Çağları",* Kültür ve Turizm Bakanlığı Türkiye Kültür Portalı Projesi, Ankara 2009.

YILDIZ Sevcan, *Anadolu ve Tarih Öncesi Çağlar*, İksad Yayınevi, Ankara 2019.

## İNTERNET KAYNAKÇASI

*"Anadolu Medeniyetler ve Sanatı II"*, file:///C:/Users/Administrator/Downloads/6.%20hafta%20(1).pdf.

*"Anadolu Medeniyetleri Müzesi",* tarih yok, ktephaklimda, https://ktephaklimda.com/sanal-muze-anadolu.php, (Erişim tarihi 02.10.2023).

*"Arkeo Denemeler",* Panaztepe kazıları, 2011, https://arkeodenemeler.blogspot.com/2011/01/panaztepe-ii-izmir-aiolis.html, (Erişim tarihi 14.10.2023).

BURAL Zehra, "*Sadberk Hanım Müzesi ve Vehbi Koç Evi",* https://zehrabural.com.tr/2023/05/02/sadberk-hanim-muzesi-ve-vehbi-koc-evi/, 2023, (Erişim tarihi 02.12.2023).

ERDEM Aylin Ü.,"*Urartu'da Çanak Çömlek*", sf.52-55, Aktüel Arkeoloji, sayfa 52 https://www.academia.edu/4534718/Urartuda_%C3%87anak_%C3%87%C3%B6mlek_Pottery_in_Urartu (Erişim tarihi 05.10.2023).

*"Hitit Sanatı – Hitit Mimarisi, Heykel ve Kabartma Sanatı, Küçük El Sanatları*", https://www.bilgial.com/hitit-sanati-hitit-mimarisi-heykel-ve-kabartma-sanati-kucuk-el-sanatlari/, (Erişim tarihi 17.10.2023).

*"Kadın heykelcikleri Hacılar.jpg",* https://de.m.wikipedia.org/wiki/Datei:Frauenstatuetten_Hacilar.jpg, (Erişim tarihi 17.11.2023).

*"kirsehirarkeoloji",* 28 Aralık 2010, Ahi Evran Üniversitesi Arkeoloji Bölümü, https://kirsehirarkeoloji.blogspot.com/2010/12/ortan-anadolu-neolitik-kalkolitik.html, (Erişim tarihi 14.10.2023).

KURU Buğra,"Kuruçay Höyük", Gündem Türkiye, 1 Nisan 2013, https://www.gundemturkiye.com/tarih/uygarlik-tarihi/tarih-oncesi-uygarliklar/kalkolitik-cag/kurucay-hoyuk.html, (Erişim tarihi 25.10.2023).

MİMAROĞLU Sinan, " *Panaztepe Bizans Dönemi Sırsız Seramikleri", "*academia.edu.", 2009. *Panaztepe Bizans Dönemi Sırsız Seramikleri,* https://www.academia.edu/1622207/Byzantine_Unglazed_Ceramics_in_Panaztepe_Panaztepe_Bizans_D%C3%B6nemi_S%C4%B1rs%C4%B1z_Seramikleri, (Erişim tarihi 07.11.2023).

Uğur Silistreli,"*Köşk Höyük'te Bulunan Kabartma İnsan ve Hayvan Figürleriyle Bezeli Vazolar*", https://dergipark.org.tr/en/download/article-file/1845134,(Erişim tarihi 18.10.2023).

*"Urartu Dini",* https://tr.wikipedia.org/wiki/Urartu_Dini, (Erişim tarihi 14.10.2023).

"*Tarih Öncesi Çağlar ve Yerleşim Yerleri",* https://www.bilgial.com/tarih-oncesi-caglar-ve-yerlesim-yerleri/, (Erişim tarihi 3-10-2023).

YELKEN Kenan, *Neolitik Çağ Tarihinin Kırılma Noktası-6,* 16.09.2022, https://www.kenanyelken.com/neolitik-cag-6, (Erişim tarihi 18.11.2023).

# ANADOLU SERAMİK İDOL MİRASI: TARİHTEN GÜNÜMÜZE SANATSAL DEĞERLER

**Hazan Polen AKBULAK**

Kocaeli Üniversitesi, Güzel Sanatlar Enstitüsü, Seramik Bölümü Yüksek Lisans Öğrencisi
Kocaeli / TÜRKİYE

## Özet

İnsanlığın yarına dair ön görülerini genişletebilmek adına düne bakması önemlidir. Bu yönüyle seramik, tarihin sınıflandırılmasında önemli bir bulgu olarak kullanılmaktadır. Seramiğin bellek ile grift bir ilişkisi vardır.

Bu bildiri, Anadolu'nun binlerce yıllık seramik idolleri üzerinden Türk Çağdaş Seramik Sanatının etkilerini araştırmayı ve sunmayı amaçlamaktadır. Anadolu'daki eski uygarlıkların seramik idol üretimi üzerine yapılan çalışmaları ve bu eserlerin Sadi Diren, Erdinç Bakla gibi günümüz Türk Çağdaş Seramik Sanatçılarının eserlerine ve bu eserlere olan etkilerine dair örnekler vermektedir.

Bildiri, Anadolu'da keşfedilen ilk seramik idol örneklerini inceleyerek, Anadolu uygarlıklarının seramik idol sanatındaki izlerini takip etmektedir. Bu süreçte, Anadolu'nun tarih boyunca farklı uygarlıkların etkisi altında kalmış olmasının, seramik idol sanatındaki değişim ve gelişmeler üzerinde nasıl önemli bir etkiye sahip olduğu incelemek ve Cumhuriyet dönemi Türkiye'sinde seramik idol sanatının yaşatılması ve geliştirilmesine katkıda bulunan önemli sanatçıların ve ustaların bu etkiyi nasıl kullandıkları incelemek amaçlanmıştır.

Çalışma, Anadolu'nun seramik idol sanatındaki tarih boyunca süregelen zenginliğinin ve sanatsal mirasının Türk Çağdaş Seramik Sanatına var olan etkilerini araştırarak seramik idol formlarının kavramsal ve imgesel durumu üzerinden bir okuma sunmaktadır.

**Anahtar kelimeler:** Seramik İdol, Erdinç Bakla, Sadi Diren, Seramik Sanatı

**Abstract**

## ANATOLİAN CERAMİC IDOL HERİTAGE: ARTİSTİC VALUES FROM HİSTORY TO THE PRESENT

It is important for humanity to look at the past in order to expand its visions for the future. In this respect, ceramics is used as an important finding in the classification of history. Ceramics has an intricate relationship with memory.

This paper aims to research and present the influences of Turkish Contemporary Ceramic Art on the thousands of years old ceramic idols of Anatolia. It gives examples of studies on the ceramic idol production of ancient civilizations in Anatolia and the effects of these works on the works of contemporary Turkish Contemporary Ceramic Artists such as Sadi Diren and Erdinç Bakla.

The paper traces the traces of Anatolian civilizations in ceramic idol art by examining the first ceramic idol examples discovered in Anatolia. In this process, it is aimed to examine how the fact that Anatolia has been under the influence of different civilizations throughout history has had a significant impact on the changes and developments in ceramic idol art, and to examine how important artists and masters who contributed to the survival and development of ceramic idol art in Republican Turkey used this influence.

The study offers a reading of the conceptual and imaginative status of ceramic idol forms by investigating the effects of Anatolia's historical richness and artistic heritage in ceramic idol art on Turkish Contemporary Ceramic Art.

**Keywords:** Ceramic Idol, Erdinç Bakla, Sadi Diren, Ceramic Art

## GİRİŞ

Kil, seramiğin ana malzemesi olarak kabul edilip en yalın haliyle 'pişmiş toprak' olarak ifade edilmektedir. Seramik, insanlığın en temel günlük ihtiyaçlarından doğmuş ve bu sebeple uygarlığın erken dönemlerinde günlük hayata yerleşmiş, günümüze kadar da varlığını kesintisiz sürdürmüştür. İnsanın var olduğu dönemlere baktığımızda seramiğin izlerine hep rastlarız. Bu durumda da seramikler, o döneme ait kültürel ve sosyal yapıların anlaşılmasında büyük bir ipucu sağlar. Seramikler, insanların günlük hayatlarında kullandığı eşyaların yapımında kullanıldığı gibi, aynı zamanda ritüel, inanç ve sanatsal amaçlarla da kullanılmıştır. Örneğin, antik dönemlerde Anadolu'da yapılan idol seramikleri, inanç sistemleriyle ve ritüellerle ilgili olarak kullanılmıştır. Aynı zamanda, seramikler üzerine yapılan motifler ve desenler, o dönemdeki sanatsal ve estetik anlayışları yansıtır. Seramikler, insanlık tarihinde önemli bir yere sahiptir ve kültürel mirasımızın önemli bir parçasını oluştururlar. Seramikler, her dönemde insanların hayatına dokunmuş, yaşam alanlarını ve insanın kültürel kimliğini yansıtmıştır. Dolayısıyla, seramikler, tarihin önemli bir parçasıdır ve geçmişin izlerini günümüze taşırlar.

Antik dönemlerde, insanlar birçok farklı kültür ve uygarlık tarafından yönetiliyordu. Bu uygarlıkların her biri, kendilerine özgü sanatsal ve kültürel miraslar bırakmıştır. Anadolu, tarihi boyunca birçok uygarlığın etkisi altında kalmıştır ve bu uygarlıkların kültürel mirası, günümüze kadar ulaşmıştır. Anadolu'da yapılan seramikler de bu kültürel mirasın önemli bir parçasıdır. İlk seramik örnekleri, Neolitik dönemde ortaya çıkmıştır ve zamanla gelişerek günümüzdeki şeklini almıştır. Seramikler, genellikle günlük hayatta ihtiyaç duyulan eşyaların yapımında kullanılmıştır. Ancak, Anadolu'da yapılan seramiklerin bir kısmı, idol olarak da yapılmıştır. Anadolu'da yapılan idol seramikleri, genellikle insan veya hayvan figürleri şeklinde yapılmıştır. Bu heykeller, genellikle inanç sistemleriyle ve ritüellerle ilgili olarak kullanılmıştır. Özellikle Hitit, Frig ve Lidya gibi uygarlıkların seramiklerinde idoller sıkça kullanılmıştır. Bu heykellerin yapıldığı dönemlerde, insanlar belleklerini ve anılarını korumak için heykellere büyük önem vermiştir. Bu nedenle, idoller ile bellek ve mekan arasında önemli bir bağlantı kurmuştur. Aynı zamanda, bu heykeller, antik dönemlerdeki kültürel ve sosyal yapıların anlaşılmasında da büyük bir ipucu sağlamaktadır. Anadolu idol seramikleri, antik dönemlerdeki kültürel mirasın önemli bir parçasıdır. Bu heykeller, insanların belleklerini koruma ihtiyacından doğan bir sanat eseridir. Anadolu'nun farklı uygarlıklarının etkisi altında kalarak gelişen seramikler, bu kültürel zenginliği yansıtır. Anadolu idol seramikleri, antik dönemlerdeki insanların inanç ve ritüelleri ile ilgili önemli bir iz bırakmıştır ve arkeolojik kazılarda bulunan seramikler, geçmişteki kültürler ve uygarlıklar hakkında önemli ipuçları sağlar.

Günümüzde, Anadolu idol seramikleri, sanat ve kültür dünyasında büyük bir ilgi görmektedir. Bu heykeller, antik dönemlerin estetik ve sanatsal değerlerini yansıtması yanında, bellek ve mekan arasındaki ilişkiyi de yansıtmaktadır. Anadolu idol seramikleri, kültürel mirasımızın bir parçası olarak, geçmişten günümüze kültürümüzü ve kimliğimizi taşıyan önemli bir sanat eseridir.

## 1. ANADOLU'DA NEOLİTİK DÖNEME AİT İLK İDOL SERAMİKLERİ

Neolitik dönem, insanlık tarihinin en eski dönemlerinden biridir ve insanların tarımı keşfetmesiyle başlamıştır. Bu dönemde insanlar, yerleşik hayata geçerek topraklarda kalıcı yerleşim yerleri oluşturmuş ve toplumlar halinde yaşamaya başlamıştır.

Neolitik dönemde yapılan seramikler, genellikle günlük hayatta ihtiyaç duyulan eşyaların yapımında kullanılmıştır. Bu seramiklerin bir kısmı, insan ve hayvan figürleri şeklinde idol olarak yapılmıştır. Neolitik dönem idol seramikleri, genellikle inanç ve ritüellerle ilgili olarak kullanılmıştır. Bu heykeller, insanların doğaya ve tanrılara olan saygısını yansıtmıştır. Aynı zamanda bu heykeller, insanların belleklerini koruma ihtiyacından doğan bir sanat eseridir.

Anadolu'da Neolitik döneme ait seramik örnekleri, özellikle Çatalhöyük ve Hacılar Höyük gibi yerleşim yerlerinde bulunmuştur (Görsel 1). Bu seramikler, genellikle insan ve hayvan figürleri şeklinde yapılmıştır. Özellikle, Çatalhöyük'te bulunan seramiklerde, kadın figürleri ve doğurganlık sembolleri sıkça kullanılmıştır.

Neolitik dönemde yapılan idol seramikleri, insanların inanç sistemleriyle ve ritüellerle ilgili olarak kullanıldıklarından dolayı bu heykeller, insanların geçmişlerine ve kültürlerine olan bağlılıklarını yansıtır. Ana tanrıça kültürü, dönemin inanç geleneğinde bolluk ve bereketi temsil eder. Bu sebeple insanlar bolluk ve bereket getireceğine inandıkları ana tanrıça kültürünün tanrıça heykelciklerini yapmışlardır.

'Anadolu'da Neolitik dönemin olguları birçok bakımdan onu izleyen süreçte devam etmiştir. Kalkolitik olarak da adlandırılan süreçte, tarıma dayalı yaşam biçimi, birbirinden farklı coğrafi birimlerde kendine özgü modeller geliştirmiştir.'[1]

Neolitik Dönem sonrası ana tanrıça figürlerinin oranlarının bozulduğu ve farklı oranlarda stilizasyona gidildiği görülmüştür. Bu değişim idollerin doğmasında etkili olmuştur.



**Görsel 1:** Çatalhöyük

[1] Özgüç, Tahsin,"Ön tarihte Anadolu İdollerinin Anlamı", **A.Ü.D.T.C. Dergisi**, **S.1**, 1943, s.66.



**Görsel 2:** İki yanında leoparları ile doğum yapan ana tanrıça figürü, Geç Neolitik Dönem, Çatalhöyük. (Solda)
**Görsel 3:** Başı olmayan, oturan çizgili astarlı ana tanrıça heykelciği, Çatalhöyük. (Ortada)
**Görsel 4:** Ayakta duran kadın heykelciği, Hacılar. (Sağda)

Heykelciklerin büyük bir kısmı astarlı, astarsız pişmiş topraktan, kireç taşından, mermerden, ileri evrelerde madenlerden yapılmaktadır. Ana tanrıçalar arkeolojik kazılar yoluyla yeryüzüne çıktıklarında sadece yapıldıkları çağa ışık tutmakla kalmamış, görenleri dönemin biçimlendirme ustalığına, sanatsal soyutlama yeteneğine de hayran bırakmıştır. Binlerce yıla meydan okuyan ana tanrıçalar, içerisinde barındırdıkları anlamla yapıldıkları dönemin kültür birikimi ve estetik donanımını da gözler önüne sermektedirler.[2]



**Görsel 5:** Hacılar, Oturan Tanrıça, M.Ö. 6.Binyıl (Solda)
**Görsel 6:** Çatalhöyük, Ana Tanrıça, M.Ö. 5750 (Sağda)

Bu dönemde, Hacılar ve Çatalhöyük'te bulunan figürinlerden, yörelerin birbirlerine olan etkilerini anlamaktayız. Bu figürinler Çatalhöyük ve Hacılar Höyük'te Neolitik Dönem'in sonlarına kadar kesintisiz olarak devam etmiştir.

Zamanla, Neolitik Dönem figürinlerinde görülen gerçeklik kaybolmaya başlar. Stildeki farklılaşma bu ara dönemde, figürinlerden idollere geçişin ara taşlarını oluşturmaktadır.

[2] Deniz Onur Erman, *"Antik Çağdan Günümüze Seramik Kültürü ve Sanatında Doğurganlık Kavramı"*, **Sanat ve Tasarım Dergisi**, 2019, s.150-151.



**Görsel 7:** Figürinler, Çatalhöyük (Solda)
**Görsel 8:** Figürinler, Çatalhöyük (Sağda)

## 2. HİTİT DÖNEMİ İDOL SANATI

Hititlerin kökleri koloni dönemine uzanır ve Hitit kültürü kendinden önceki Anadolu uygarlıklarının özümsenmesinden oluşur. Hitit dönemi, eski, orta ve geç olmak üzere üç döneme ayrılır. Orta ve geç döneme ait olan eserlerinde Asur sanatının etkisini görürüz.

Hititlilere ait birçok eser Kültepe ve Alacahöyük kazılarında bulunmuştur. Bu bulunan eserler arasında tanrıça heykelciği, domuz, tavşan, özellikle de boğa ritonları dönemin çeşitliliğini yansıtır.

Hititliler çok tanrılı dine mensupturlar. Hitit dönemi idolleri, genellikle inanç ve ritüellerle ilgili olarak kullanılmıştır ve insanların belleklerini koruma ihtiyacından doğan bir sanat eseridir. Bu heykeller, insanların doğaya ve tanrılara olan saygısını yansıtmıştır ve aynı zamanda Hitit kültürü ve mitolojisi hakkında da bilgi vermiştir.

Hitit dönemi idolleri, birçok tapınakta ve diğer dini mekanlarda kullanılmıştır. Bu mekanlar, Hititler'in inanç sistemi ve kültürünü yansıtmakta ve bu heykeller, mekanların anlamını ve işlevini pekiştirmektedir.

Ayrıca, Hitit dönemi heykelleri, mekansal hafızayı da etkilemiştir. Bu heykeller, geçmiş deneyimlerin canlı tutulmasına yardımcı olmuş ve insanların belleklerinde derin bir iz bırakmıştır. Örneğin, bir tapınaktaki heykel, o tapınakta yaşanan dini deneyimlerin belleklerde canlı kalmasına ve insanların bu deneyimleri hatırlamasına yardımcı olmuştur. Buna rağmen bu dönemde seramik idoller etkisini yitirmiş, yerine inandıkları tanrıların sembolik figürlerine ve onların kutsal diye nitelendirdikleri hayvanların heykelciklerine bırakmıştır.



**Görsel 9:** Hitit Dönemine ait hayvan biçimli kaplardan örnekler

## 3. ANADOLU FİGÜR GELENEĞİNİN GÜNÜMÜZ TÜRK SERAMİK SANATINA ETKİLERİ

Antik dönem seramikleri, günümüze kadar sanat ve kültür mirasımızın önemli bir parçası olarak varlığını sürdürmektedir. Bu seramikler, zaman içinde sanat dünyasında büyük bir etki yaratmış ve çağdaş seramik sanatına da yansımaları olmuştur. Özellikle Anadolu'da keşfedilen Neolitik dönem idol seramikleri, Hitit ve Urartu dönemi heykelleri ve Frigya dönemi idol heykelleri, günümüz seramik sanatçıları tarafından ilham kaynağı olarak kullanılmaktadır. Bu seramiklerin özgün formları, desenleri ve renkleri, günümüzde de sanat dünyasında popüler bir konu olarak ele alınmaktadır. Ayrıca, antik dönem seramiklerinin kullanılan tekniklerinin, günümüzde de kullanıldığı görülmektedir. Örneğin, pişirme, sırlama ve boyama teknikleri, çağdaş seramik sanatında da sıklıkla kullanılmaktadır. Bu nedenle, antik dönem seramikleri, sanat tarihindeki önemli bir yere sahip olmanın yanı sıra, çağdaş seramik sanatının da önemli bir parçasını oluşturmaktadır.

## 4. FİGURATİF ANLAYIŞTA ÇALIŞMALAR YAPAN SERAMİK SANATÇILARI

### 4.1. Hakkı İzzet

Bugünkü Çağdaş Türk Seramik Sanatının ilk ve en önemli mihenk taşlarından biri olarak kabul edilen Hakkı İzzet, Anadolu Kültürü ve Hitit Medeniyetinden etkilenerek eserler ortaya koyan, içinde bulunduğu zengin Anadolu tarihinden aldığı izlenimleri ve etkileri çalışmalarında yansıtan ve bu alanda öncülük teşkil eden en önemli isimlerin başında gelmektedir.[3]

[3] Mutlu Köpüklü, *"Hititlerden Etkilenen Öncü Türk Seramik Sanatçıları"*, **Hitit Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi, S.3**, 2018, s.2532.



**Görsel 10:** Hakkı İzzet Seramik Figür

Hakkı İzzet'in seramiklerinin ilham kaynağı Anadolu kültüründendir. İzzet, Hitit sanatını benimsemiş ve sanatını bu temel üzerine kurmuştur. Daha çok eserlerinde hayvan biçimli kaplar üzerinde çalışır ve bu kaplarda soyut, yalın bir anlatım biçimine sahiptir. Anadolu çizgilerini ve kültürünü yansıtan seramik uygulamaları çalışsa da bunun yanında endüstriyel seramik alanında da çalışmalar üretmiştir. Endüstriyel seramik alanında ürettiği seramik ürünlerden birçoğu o dönemde Türkiye'de ses getirmiştir.

İzzet'in heykelleri, aynı zamanda mekana da bağlıdır. İstanbul'da yaşayan bir sanatçı olarak, İzzet'in heykelleri, İstanbul'un tarihi ve kültürel dokusuyla bağlantılıdır. Heykeller, İstanbul'un geçmişindeki yaşam tarzlarını, kültürünü ve diğer etkilerini yansıtır. Bellek ve mekan arasındaki ilişki, İzzet'in heykelleri aracılığıyla keşfedilebilir. Heykeller, belleklerde yer etmiş geçmiş dönemlerin kültürünü ve yaşam tarzını, aynı zamanda İstanbul gibi belirli bir mekanın tarihi ve kültürel dokusunu yansıtır.



**Görsel 11:** Hakkı İzzet, Seramik Vazo, Serbest Şekillendirme, 1957

4.2. Sadi Diren

Diren'in tüm çalışmalarında insan ögesi en önemli yeri tutmaktadır. Ulusal sanatın köklerine inen Diren, eserlerinde bizlere güncel sorunları dile getirir ve bu sorunlar üzerinde bizleri düşünmeye iter.

Diren, Anadolu topraklarındaki tarihsel ve kültürel birikimi en iyi kullanan sanatçılardandır. Öz kültürünü benimser ve Anadolu çıkışlı birçok ürün üretmiştir. Biçimlerindeki sadelik, renklerin ölçülü kullanımı, kili biçimlendirişi, sır tekniği ile seramik sanatında yeni bir anlayış yaratmıştır. Çalışmalarında Anadolu Kültürü ve Hitit izleri taşımaktadır.

Sadi Diren, Anadolu kültürüne olan bağlılığını ve eserlerindeki Anadolu kültürüne ait ögeleri kullanmaya olan yönelimini şu sözlerle ifade etmektedir;

*"Geleneksel Türk seramiğine çok bağlıyım. Bütün Anadolu bu iş için baştan aşağı köprüdür. Çeşitli medeniyetlerin geçtiği bir köprü. O bakımdan zaten bir başlangıç noktası vardır. Herhangi bir şey, ortada konunun her türlüsü var. İdoller, mitler, semboller; her şey var. Bu, ben onları yaparaktan yol tuttum demek değil tabii. Onlardan esinlendim ve güncele taşıdım. O motifleri, o idol ve mitleri seramiğimde kullandım. Taklit olarak değil, bir figür ve simge olarak kullandım. Yıllarca böyle devam etti. Bu bir yol oldu. Birçok insan benden esinlendi."*[4]





**Görsel 12:** Sadi Diren, Seramik Form. 1987 (Solda)
**Görsel 13:** Erken Frig Boyalı Seramiği, Profil ve Desen Çizimleri (Sağda)

[4] Sadi Diren, "*Tesadüf eseri seramikçi oldum*", **Seramik Türkiye**, 2010, s.106-112.



**Görsel 14:** Sadi Diren, Seramik, 2015 (Solda)
**Görsel 15:** Sadi Diren, Seramik, 1986 (Ortada)
**Görsel 16:** Sadi Diren, Seramik, 1986 (Sağda)

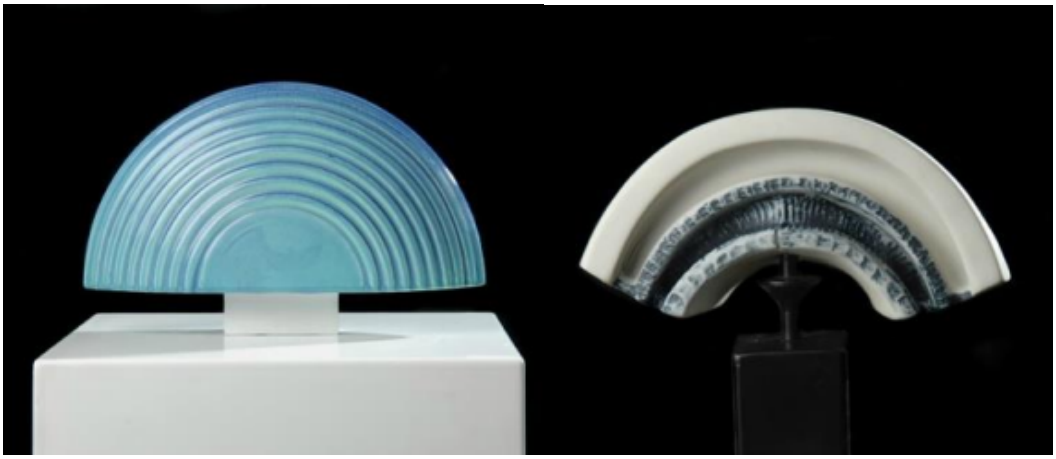
### 4.3. Hamiye Çolakoğlu

Çolakoğlu, idol seramiklerinde genellikle kadın figürleri kullanmaktadır. Bu figürlerde, Anadolu'nun kadın kimliğini ve doğurganlık sembollerini yansıtan öğeler kullanmaktadır. Çolakoğlu'nun idol seramiklerinde kullanılan renkler ve desenler, Anadolu'nun doğal güzelliklerinden esinlenerek tasarlanmıştır.

Çolakoğlu'nun seramiklerinde, antik dönemlerden günümüze kadar Anadolu'da varlığını sürdüren figür geleneğinden yararlandığı görülmektedir. Ancak, bu geleneği günümüzün modern seramik teknikleriyle birleştirerek özgün eserler ortaya çıkarmaktadır. Hamiye Çolakoğlu, Türk seramik sanatında Anadolu figür geleneğinin sürdürülmesinde önemli bir rol oynamaktadır. Yaptığı seramiklerle, Anadolu'nun kültürel mirasını modern sanata taşımaktadır. Ayrıca, öğrencilerine verdiği eğitimlerle de Türk seramik sanatına önemli katkılar sağlamaktadır.

Çalışmalarında zıtlıkları kullanarak teknik ve biçim dilinde özgün bir çizgi yakalayan sanatçı, yüzeysel ve hacimsel uygulamalarında estetik kaygıları çok iyi çözümleyerek kavramsal ve ifadesel yaklaşımlarını eserlerinde son derece başarılı bir tarzda aktarmıştır. Çolakoğlu da içinde yaşadığı derin tarihi ve kültürel dokusu ile Anadolu topraklarının kültürel birikiminden kendini ayrı tutamamış pano, panel ve formlarında bu temayı yansıtmıştır. Çolakoğlu özellikle "Güneş Kursu" temalı formlarını son derece özgün bir biçimde yorumlamış ve kendine özel teknik, doku ve renkleri ile dikkat çekici seramik eserler ortaya koymuştur.[5]

[5] Mutlu Köpüklü, *"Hititlerden Etkilenen Öncü Türk Seramik Sanatçıları"*, **Hitit Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi**, **S.3**, 2018, s.2541.



**Görsel 17:** Seramik form. 36x19x12. Hamiye Çolakoğlu
**Görsel 18:** Seramik form. Stoneware. Hamiye Çolakoglu 2003.

4.4. Erdinç Bakla

Bakla; "seramik ve heykel eserlerinde ilk gününden bu yana Hitit sanatının görsel sadeliğinden yola çıkarak Hitit heykellerini günümüz sanat anlayışı, form ve malzemeleriyle yeniden diriltmek arzusundadır. Sanatçı, Türk sanatının bu şekilde kendi özünden beslenerek ilerleyebileceğini" düşünmektedir. Bakla, "kendi özü" olarak nitelendirdiği Anadolu topraklarının farklı dönemlere ait arkeolojik buluntularını kendi plastik anlayışı ile yorumlayarak yeni imgeler yaratmaktadır.[6]



**Görsel 19:** Erdinç Bakla, Çatalhöyük, Mother-Goddess porselen, 25x13x10 cm, 2010.
**Görsel 20:** Çatalhöyük Ana Tanrıça heykelciği, Anadolu Medeniyetleri Müzesi, Ankara.

Eserlerinde Büyük Hitit İmparatorluğu'nu konu edinen Bakla, sanat hayatının ilk çalışmalarına 1960 yılında Hitit Sanatının görsel sadeliğinden yola çıkarak başlamıştır. Hitit rüzgârına kapılmasını eski bir tutku olarak tanımlayan Bakla, öğrencilik yıllarında Hitit Uygarlığında kendi ruhunu bulduğunu fark etmiş ve Hitit Heykellerini günümüz sanat anlayışı, form ve malzemeleriyle yeniden yorumlamıştır.[7]

Erdinç Bakla, "Hitit Rüzgarı" adlı seramik koleksiyonuyla dikkat çekmektedir. Bu koleksiyonda, Hitit

[6] Özlem Kamuran Sarnıç, "*Çağdaş Türk Sanatında Arkeolojik İmgeler*", **Sanat Dergisi**, 2016, s.40.
[7] Mutlu Köpüklü, *"Hititlerden Etkilenen Öncü Türk Seramik Sanatçıları"*, **Hitit Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi, S.3**, 2018, s.2544.

dönemi kültürel mirasından esinlenerek tasarlanmış seramik eserler yer almaktadır. Bakla'nın "Hitit Rüzgarı" koleksiyonunda, Hitit döneminde kullanılan çömlekçilik teknikleri ve motiflerinden yararlanılmıştır. Koleksiyonda yer alan seramiklerde, Hitit dönemi heykel ve kabartmalarından alınan motifler ve semboller kullanılmıştır. Bakla, koleksiyonunda Hitit dönemine özgü çanak-çömlekler, heykelcikler ve kabartmalar gibi farklı seramik eserler tasarlamıştır.

"Hitit Rüzgarı" koleksiyonu, Türk seramik sanatında Hitit dönemi kültürel mirasının modern sanata taşınması açısından önemli bir örnek teşkil etmektedir. Bakla, koleksiyonunda Hitit dönemi kültürünü modern sanat teknikleriyle harmanlayarak özgün eserler ortaya çıkarmıştır. Ayrıca, bu koleksiyonla Hitit dönemi kültürel mirasının da günümüze taşınması sağlanmıştır. Erdinç Bakla'nın "Hitit Rüzgarı" koleksiyonu, Türk seramik sanatında farklı bir bakış açısıyla Hitit dönemi kültürel mirasının işlenmesine örnek teşkil etmektedir.



**Görsel 21:** Form. Hitit Rüzgârı Serisi. Mermer. Erdinç Bakla 2006-2008 (Solda)
**Görsel 22:** Formlar. Hitit Rüzgârı Serisi. Mermer. Erdinç Bakla 2006-2008 (Sağda)

4.5. Handan Börüteçene

Sanatçı tarih öncesi Anadolu kültürü üzerine yaptığı araştırmalar doğrultusunda, idol formundan çıkarak figüratif seramik heykel, Hitit kültürü ile bağlantılı anıtsal nitelikli çalışmalar yapmaktadır. Sanatçı için hikaye önemlidir. Yaptığı her heykelin bir hikayesi vardır. Çalışmaya başlamadan önce konuyla ilgili geziler, araştırmalar yapıp, fotoğraflar çeker, kitaplar karıştırır. Daha sonra gerçekleştirdiği eserler ile insanları düşündürmeye çalışır. Eserlerinde konu olarak kimi zaman Artemis kültürü, kimi zaman Anadolu idolleri, kimi zaman Hitit kültürü yer alır.[8]

Handan Börüteçene'nin seramikleri, Anadolu figür geleneğini modern sanata taşıyan önemli örnekler arasında yer almaktadır. Yaptığı seramiklerle, Anadolu'nun kültürel mirasını günümüz sanatına taşımaktadır. Ayrıca, öğrencilerine verdiği eğitimlerle de Türk seramik sanatına önemli katkılar sağlamaktadır.

[8] Mutlu Köpüklü, *"Hititlerden Etkilenen Öncü Türk Seramik Sanatçıları"*, **Hitit Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi**, **S.3**, 2018, s.2548.

Börüteçene, Türk seramik sanatında Anadolu figür geleneğini sürdürmekle kalmayıp, kendine özgü teknikleriyle bu geleneği de yeniden yorumlamaktadır. Seramiklerinde kullandığı Anadolu'nun doğal güzellikleri ve kadın figürleri, Anadolu'nun zengin kültürel mirasını modern sanata taşıyan önemli bir örnek teşkil etmektedir.



**Görsel 23:** Handan Börüteçene, 1987

## SONUÇ ve DEĞERLENDİRME

Anadolu idol seramikleri, insanlık tarihinin en eski dönemlerinden itibaren varlıklarını sürdürmüştür. Neolitik dönemden başlayarak, Hitit, Urartu ve Frig gibi farklı dönemlerde yapılan seramik eserler, Anadolu kültürünün önemli bir parçası olmuştur. Bu eserler, genellikle insan ve hayvan figürleri şeklinde yapılmıştır ve inanç, ritüel ve estetik açıdan büyük önem taşımaktadır.

Neolitik dönemden günümüze kadar uzanan süreçte, Anadolu idol seramikleri farklı dönemlerin kültürel ve sanatsal anlayışlarını yansıtmıştır. Özellikle, Hitit dönemi seramikleri, güçlü bir devlet ve sanat merkezi olan Hitit İmparatorluğu'nun sanatsal ürünleridir. Bu dönemde yapılan seramikler, genellikle tanrı ve tanrıça figürleri şeklinde yapılmıştır ve kutsal alanlarda kullanılmıştır. Urartu döneminde ise, daha çok hayvan figürleri ön plana çıkmıştır ve bu dönemde yapılan seramik eserler, savaşçı bir toplumun estetik anlayışını yansıtmaktadır. Frig döneminde ise, daha çok kadın figürleri ön plana çıkmıştır ve doğurganlık sembolleri sıkça kullanılmıştır.

Günümüzde, Türk seramik sanatçıları, Anadolu figür geleneğini modern tekniklerle birleştirerek özgün eserler ortaya çıkarmaktadır. Bu eserler, Anadolu kültürünün günümüz sanatına taşınmasını sağlamakta ve kültürel mirasın gelecek nesillere aktarılmasına yardımcı olmaktadır. Anadolu figür geleneğinin modern seramik sanatı ile birleştirilerek yeniden yorumlanması, bu kültür mirasının gelecek nesillere aktarılması açısından büyük önem taşımaktadır.

Anadolu idol seramikleri, bellek ve mekan arasında güçlü bir bağ kurar. Bu eserler, geçmişle günümüz arasında köprü görevi görmekte ve insanların tarihleri ve kültürleriyle olan bağını güçlendirmektedir. İnsanlar, Anadolu idol seramikleri aracılığıyla geçmişteki kültürleri ve yaşamları hakkında bilgi edinirken, aynı zamanda kültürel miraslarının geleceğe taşınmasını sağlamaktadırlar.

Sonuç olarak, Anadolu idol seramikleri, hem kültürel mirasımızın önemli bir parçasıdır hem de günümüz sanatı için büyük bir ilham kaynağıdır. Bu eserler, geçmişle günümüz arasında güçlü bir köprü görevi görürken, aynı zamanda günümüzdeki sanatçıların da yaratıcılıklarına katkıda bulunmaktadır. Anadolu figür geleneğinin modern seramik sanatı ile birleştirilerek yeniden yorumlanması, geçmişle günümüz arasında köprü görevi gören Anadolu idol seramiklerinin geleceğe taşınmasını sağlayacaktır. Bu eserler, kültürel mirasımızın korunması ve gelecek nesillere aktarılması açısından büyük bir önem taşımaktadır.

## KAYNAKÇA

BOZBAY Heval, **Akarçay Tepe Yerleşmesinden Neolitik Dönem'e Ait Üç Adet Hayvan Biçimli Minyatür Kap ya da Kap Biçimli Hayvan Figürini**, SDÜ Fen Edebiyat Fakültesi Sosyal Bilimler Dergisi, Sayı:30, 2013, s.177-184.

ERMAN ONUR Deniz, **Antik Çağdan Günümüze Seramik Kültürü ve Sanatında Doğurganlık Kavramı**, Sanat ve Tasarım Dergisi, 2019, s.143-169.

KARAGÜL Fatih, **Hitit İmparatorluk Çağı Sonuna Kadar Anadolu'da, Figür Kullanımı ve Günümüzdeki Seramik Yorumları**, İstanbul 1997, (Yüksek Lisans Tezi).

KESKİN Levent, **Anadolu'da Ele Geçen Halka İdoller: Tipolojik ve Kronolojik Bir Değerlendirme**, Anadolu / Anatolia Dergisi, 2011, s.195-222

KÖPÜKLÜ Mutlu, **Hititlerden Etkilenen Öncü Türk Seramik Sanatçıları**, Hitit Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi, 11(3), 2018, s. 2528-2548

ÖZGÜÇ Tahsin, **Ön tarihte Anadolu İdollerinin Anlamı**, A.Ü.D.T.C. Dergisi, Cilt: 2, Sayı:1, 1943, s.65-72

SARNIÇ Kamuran Özlem, **Çağdaş Türk Sanatında Arkeolojik İmgeler**, Atatürk Üniversitesi Sanat Dergisi, 2016, s.37-45.

## İNTERNET KAYNAKÇASI

Görsel 1:
https://acikders.ankara.edu.tr/pluginfile.php/153559/mod_resource/content/1/Anadolu%20Medeniyetleri%20M%C3%BCzesi.pdf 10.05.2023

Görsel 2:
https://www.academia.edu/49055931/2021_05_Anadolu_Medeniyetleri_M%C3%BCzesi_Ankara
07.05.2023

Görsel 3:
https://www.academia.edu/49055931/2021_05_Anadolu_Medeniyetleri_M%C3%BCzesi_Ankara
07.05.2023

Görsel 4:
https://www.academia.edu/49055931/2021_05_Anadolu_Medeniyetleri_M%C3%BCzesi_Ankara)
07.05.2023

Görsel 5:
https://www.academia.edu/49055931/2021_05_Anadolu_Medeniyetleri_M%C3%BCzesi_Ankara
07.05.2023

Görsel6: https://www.academia.edu/49055931/2021_05_Anadolu_Medeniyetleri_M%C3%BCzesi_Ankara 07.05.2023

Görsel 7: https://www.academia.edu/49055931/2021_05_Anadolu_Medeniyetleri_M%C3%BCzesi_Ankara 07.05.2023

Görsel 8: https://www.academia.edu/49055931/2021_05_Anadolu_Medeniyetleri_M%C3%BCzesi_Ankara 07.05.2023

Görsel 9: https://dergipark.org.tr/tr/download/article-file/6069979 10.05.2023

Görsel 10: https://irhm.msgsu.edu.tr/koleksiyonlar/seramik-koleksiyonu/ 10.05.2023

Görsel 11: https://dergipark.org.tr/tr/download/article-file/606997 10.05.2023

Görsel 12: https://dergipark.org.tr/tr/download/article-file/711916 11.05.2023

Görsel 13: https://dergipark.org.tr/tr/download/article-file/711916 11.05.2023

Görsel 14: http://lebriz.com/pages/artist.aspx?artistID=612&section=130&lang=TR&periodID=&bhcp=1 02.05 2023

Görsel 15: http://lebriz.com/pages/artist.aspx?artistID=612&section=130&lang=TR&periodID=&bhcp=1 02.05 2023

Görsel 16: http://lebriz.com/pages/artist.aspx?artistID=612&section=130&lang=TR&periodID=&bhcp=1 02.05 2023

Görsel 17: https://dergipark.org.tr/tr/download/article-file/606997 14.05.2023

Görsel 18: https://dergipark.org.tr/tr/download/article-file/606997 14.05.2023

Görsel 19: https://dergipark.org.tr/tr/download/article-file/711916 14.05.2023

Görsel 20:https://dergipark.org.tr/tr/download/article-file/711916 15.05.2023

Görsel 21: https://dergipark.org.tr/tr/download/article-file/606997 16.05.2023

Görsel 22:https://dergipark.org.tr/tr/download/article-file/606997 16.05.2023

Görsel 23: https://core.ac.uk/download/pdf/162235073.pdf 17.05.2023

# ADIYAMAN MÜZESİ'NDEKİ SIRALTI DEKORLU KAP PARÇALARININ MOTİF RESTİTÜSYONU*

**Öğr. Gör. HÜLYA AK[1], Prof. Dr. HALİL YOLERİ[2]**

[1]Adıyaman Üniversitesi, Teknik Bilimler Meslek Yüksekokulu, El Sanatları Bölümü, Adıyaman/TÜRKİYE
hak@adiyaman.edu.tr, Orcid:0000-0002-4778-3095

[2]Dokuz Eylül Üniversitesi, Güzel Sanatlar Fakültesi, Seramik ve Cam Tasarımı Bölümü, İzmir/ TÜRKİYE
halil.yoleri@deu.edu.tr, Orcid:0000-0002-1041-1458

## Özet

Yüzyıllarca farklı medeniyete ev sahipliği yapmış Samsat, askeri ve ticari yollar üzerinde bulunan konumu ve Fırat Nehri'nden geçişin en kolay olduğu yerlerden biri olması sebebiyle tarihsel süreçte önemli bir merkezdir. Adıyaman'a bağlı Samsat ilçesinin eski yerleşim yerinde bulunan devasa Höyük'te, Atatürk Barajı suları altında kalmadan önce yapılan kazılar sayesinde önemli buluntular ortaya çıkarılmıştır. Buluntuların çok az bir kısmı sağlam, çoğunluğu parçalar halindedir. Çalışmanın amacı, geçmişin izlerinden faydalanarak günümüzü aydınlatacak ipuçlarını araştırmak ve değerlendirmektir. Çalışma kapsamında daha çok kazının üst tabakalarından çıkarılan ve çok çeşitli seramik repertuarına sahip olan Adıyaman Müzesi deposunda bulunan, Samsat Höyüğü buluntuları arasından seçilen sırlı seramikler incelenmiştir. Müze deposunda kasalar içerisinde bekleyen buluntular arasından, özellikle dekor çeşitliliği bakımından zengin olan bu kırık etütlük seramik parçalar incelenerek belgelenmiştir. Bu örnekler arasından şeffaf sır ile sırlanmış, sıraltı tekniği ile dekorlanmış beş adet kırık seramik parça örneği, üzerindeki motifler dikkate alınarak seçilmiştir. Örneklerin bünye yapıları incelenerek, bünye, astar ve sır yapıları irdelenmiştir. Bu parçaların üzerindeki motifler vektörel tabanlı grafik tasarım programı olan CorelDRAW'da çizilerek tamamlanmış ve renklendirilmiştir. Bu örnekler katalog haline getirilerek tanımlanmıştır.

**Anahtar kelimeler:** Seramik, Dekor, Samsat, Motif, Sıraltı

* Bu çalışma, birinci yazarın ikinci yazar danışmanlığında hazırladığı sanatta yeterlik tezinden üretilmiştir.

**Abstract**

## MOTIF RESTITUTION OF UNDERGLAZE DECOR CERAMIC PIECES FROM THE ADIYAMAN MUSEUM

Samsat, which has been home to different civilizations for centuries, is an important center in the historical process due to its location on military and commercial routes and being one of the easiest places to cross the Euphrates River. The huge mound, located in the old settlement of Samsat district of Adıyaman, before it was submerged under the waters of the Atatürk Dam, revealed important finds thanks to the excavations carried out here. Very few of the finds are intact and the majority are in fragments. The aim of the study is to investigate and evaluate the clues that will enlighten the present by utilizing the traces of the past. Within the scope of the study, glazed ceramics selected among the finds from the Samsat Mound, which were mostly excavated from the upper levels of the excavation and kept in the storage of the Adıyaman Museum, which has a very diverse ceramic repertoire, were analyzed. Among the finds waiting in crates in the museum storage, these broken study pieces, which are particularly rich in decor, were examined and documented. Among these examples, five pieces glazed with transparent glaze and made in underglaze decor technique were selected based on the motifs on them. The composition of the samples were analyzed and their composition, engobes and glaze structures were analyzed. The motifs on these pieces were completed and colored by drawing them in CorelDRAW, a vector-based graphic design program. These samples were cataloged and described.

**Keywords:** Ceramic, Dekor, Samsat, Motif, Underglaze

## GİRİŞ

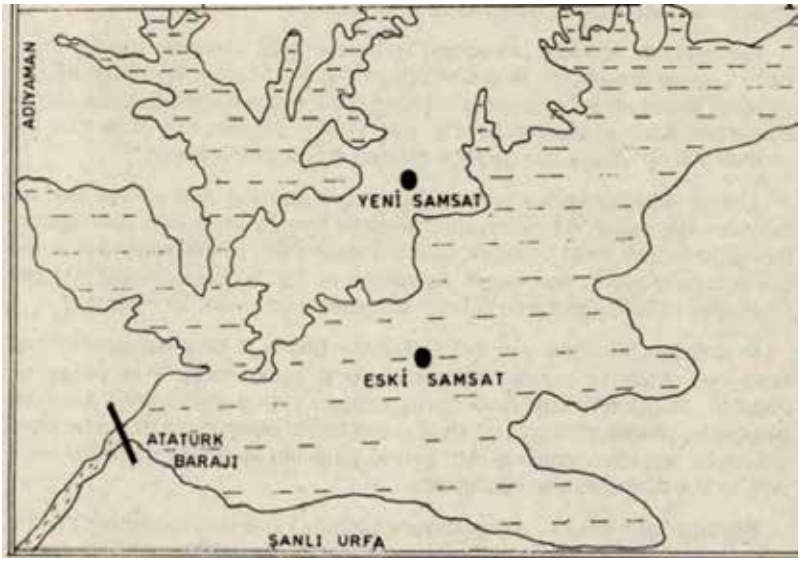
Fırat nehrinden geçişin en kolay olduğu önemli konumlardan birinde bulunan eski Samsat, çeşitli askeri ve ticari yollar üzerinde bulunan zengin bir kültürel geçmişe sahip önemli yerleşim merkezlerinden biri olmuştur. Atatürk barajı suları altında kalmadan önce (1990), eski Samsat ve burada bulunan büyük Höyük'te yapılan kazılar sayesinde çok önemli seramik buluntular ele geçirilmiştir. Samsat höyüğünden çıkarılan bu buluntular bugün Adıyaman, Gaziantep ve Ankara müzesinde bulunmaktadır. Höyükten çıkarılmış buluntuların çok azı bütün olarak ele geçmiş, çoğunluğu kırık parçalar halindedir. Bu buluntular sayesinde eski Samsat kültürü ve çevresi ile ilgili olan etkileşimleri hakkında yeni bilgiler elde etmek mümkün olmuştur. Bu buluntuların özelliği, çağının paralelinde seramik alanında yapılan, neredeyse bütün dekor teknikleri görülebilmektedir. Sırlı-sırsız seramikler, sıraltı, lüster ve sgraffito gibi birçok dekor tekniğinin örneklerini görebileceğimiz bu parçalar nitelikli olarak adlandırabileceğimiz gruptadır.

Çalışmada kısaca Adıyaman müzesindeki Samsat Höyüğü'nden çıkarılan seramiklere değinilmiş daha sonra da Adıyaman Müzesi deposunda bulunan kırık seramik parça örneklerinden seçilen sıraltı dekorlu örnekler irdelenmiştir. Sıraltı dekor tekniği ile bezeli bu örnekler 12. ve 13. yy. lara tarihlenmektedir. Sıraltı dekorlu bu örnekler üzerindeki bezemelere göre seçilerek belgelenmiştir. Bezemeleri net görünen ya da çoğaltılabileceğine karar verdiğimiz örnekler seçilerek çalışma kapsamına alınmıştır. Kırık parçaların ön ve arka yüzleri fotoğraflanmış, ölçüleri, bezemeleri ve bünye yapıları incelenerek kayıt altına alınmıştır. Renk tespiti ile bünye renkleri de Munsell Renk Kataloğundan seçilip belirlenmiştir. Araştırma konusu olan seramik parça örneklerinin üzerindeki motiflerin restitüsyon çizimleri, vektörel tabanlı bir grafik tasarım programı olan CorelDRAW kullanılarak tamamlanmış ve bilgisayar ortamına aktarılmıştır. Tamamlanan bu örnekler tanımlarıyla birlikte katalog haline getirilmiştir. Çalışmamız bir döneme damga vuran çok değerli seramik eserlerin; müze deposunda fragman halinde olan kırık parçaların yapısının incelenmesi ve üzerindeki motiflerin tamamlanarak tanıtılması açısından önem arz etmektedir. Bu motifler çağdaş sanatçılara ilham kaynağı olabilecek, müze için tasarlanacak hediyelik ürünler üzerinde kullanılabilecektir. Sadece arkeoloji ve sanat tarihi yayınlarında sınırlı kalmayarak seramikler üzerine de aktarılmalarının faydalı olacağı düşünülmektedir.

## YÖNTEM

Samsatta 20. Yüzyılda başlayan incelemeler ve 1964-1990 yılları arasında yapılan kazılar sonucunda birçok önemli buluntu ortaya çıkarılmıştır. Samsat höyüğü, sular altında kalmadan önce, Fırat Nehri'nin batısında, deniz seviyesinden 500 m kadar yükseklikte yer alan 250 m. uzunluğunda,150 m. genişliğinde ve ovadan 50-60 m. yüksekliğinde devasa bir höyüktü. Birçok medeniyete ev sahipliği yapan Samsat Hititler döneminin önemli bir yerleşim merkezi olmasının yanında, Kommagene krallığının da en önemli askeri kalelerinden biri olmuştur. Çok çeşitli yerleşim katmanlarına sahip olan höyükte yapılan kazılarda özellikle 12.-13. yüzyıl Selçuklu, Artuklu-Eyyubi Dönemine tarihlenen bol miktarda seramik bulunmuştur. Bunlar çoğunlukla Suriye Atabek, Eyyubi ve aynı dönemin Anadolu Selçuklu-Artuklu seramikleriyle benzerlik göstermekle birlikte, sır, bünye ve bazı desen farklılıklarıyla da yerel özellik

göstermektedirler[1].




**Görsel 1:** Samsat'ın Yerleşim Alanları (Bakırcı, 1997: 367).

Samsat Höyüğü'nden çıkarılan İslami Döneme tarihlenen seramik buluntular, farklı tekniklerdeki çeşitlilik ve yoğunluk açısından Anadolu'nun herhangi bir yerinde görülmemiştir[2]. Anadolu'da bu dönemlerde yapılan seramiklerin karşılaştırılması, benzerlerinin teknik ve üslup yönünden karşılaştırılabilmesi, müze deposu ya da sanat tarihi kaynaklarında görülebilecek bu seramiklerin tamamlanarak gerek form gerekse motif bakımından yeni üretilecek seramikler üzerinde gösterilmesi önem arz etmektedir. Ayrıca, kırık parça halinde olan bu seramiklerin motiflerinin tamamlanması da hem üretilecek sanatsal çalışmalar için hem de bu motiflerin farklı alanlarda çalışan sanatçılara ilham kaynağı olacağı düşünülmektedir. 12.-13. yy.da yapılmış bu nitelikli seramik örnekler yeni çalışmalar ve yayınlarla gün yüzüne çıkarılacaktır.

## 1. SAMSAT SERAMİKLERİNİN ÖZELLİKLERİ

Samsat, özellikle Orta Çağ döneminde çok çeşitli form ve dekor tekniklerinin bir arada kullanıldığı önemli seramik üretim merkezlerinden biri olmuştur. Özellikle 12.ve 13. yy. Artuklu ve Selçuklulara ait saray kesimine ait nitelikli ya da lüks diyebileceğimiz seramiklerin yanında hem günlük kullanım hem de mutfak eşyalarının yer aldığı seramik repertuarına sahiptir[3]. Yapılan kazılarda Roma ve Helenistik döneme ait seramikler yoğun miktarda çıkarılmış, Helenistik dönemin bütün türleri görülmekte, ancak çoğunluğu parçalar halinde bulunan terra sigillata kaplar, krater, çanak, tabak, testi gibi form parçaları ele geçmiştir[4].

[1] Gönül Öney, *Samsat Kazılarında 12-13. Yüzyil Seramiği,* Dokuz Eylül Üniversitesi, II. Ulusal El Sanatları Sempozyumu Bildirileri (18-20 Kasım 1982), İzmir 1984, s. 218-220; Gönül Öney, "1978-79 ve 1981 Yılı Samsat Kazılarında Bulunan İslam Devri Buluntularıyla İlgili İlk Haber", *Sanat Tarihi Dergisi,* cilt: 1, İzmir 1982, s.78.

[2] Lale Bulut, *Samsat Ortaçağ Seramikleri (Lüster ve Sıraltılar)*, İzmir 2000: Ege Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Yayınları, s. 9.

[3] Lale Bulut, "Kabartma Desenli Samsat Ortaçağ Seramikleri", *Ege Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Sanat Tarihi Dergisi* 7", cilt:7 sayı: 7, İzmir 1994, s. 17.

[4] Nimet Özgüç, "Samsat Kazıları 1982", *V. Kazı Sonuçları Toplantısı*, T.C. Kültür ve Turizm Bakanlığı Yayınları, Ankara 1983, s. 111; Levent Zoroğlu, Samsat'da Bulunan Doğu Sigillataları İlk Rapor, *Selçuk Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Dergisi*, sayı: 3, Konya 1986, s. 70-100.



**Görsel 2:** Pekişmiş astarlı (terra sigillata) kap parçaları, Adıyaman Müzesi (Hülya Ak, 2019).

Samsat seramikleri de Anadolu'da 11. yüzyıldan sonra Fırat ve Dicle nehirleri etrafında bölgenin karakteristik özelliklerini yansıtan seramiklerler arasındadır. Ahlat, Korucutepe, Harran, Anadolu dışında Samarra, Halep, Rakka ve Hama' da birbirinin benzeri olan dönem seramikleriyle karşılaşılmaktadır[5]. Özellikle 12-13. yy. seramiklerinin yoğun, çok çeşitli ve nitelikli olması Samsat'ın zenginliğinin ve öneminin bir göstergesidir.



**Görsel 3:** Şeffaf sırlı, sıraltı dekorlu kap parçası, Samsat, Adıyaman Müzesi (Hülya Ak, 2019).

Samsat seramikleri içerisinde sıraltı dekorlu seramikler, Orta Çağ Samsat sırlı seramiklerinin yaklaşık %17'sini oluşturmaktadır. Bu seramiklerin iç ve dış yüzeyleri beyaz astarlı olup bezemeler, sıraltına kobalt mavisi, siyah, yeşil, mor, bordo ve kahve renkleri ile işlenmiştir. Bezemelerin üzerindeki şeffaf sır, kabın dış yüzeyinin yarısına gelecek şekilde ya da kabın ayak kısmını kapatacak şekilde uygulanmış, sır

[5] Muharrem Çeken, "*Hasankeyf Kazısı Seramik Fırınları, Atölyeleri ve Seramikleri*", *Anadolu'da Türk Devri Çini ve Seramik Sanatı* (ed. G. Öney-Z. Çobanlı), T.C. Kültür ve Turizm Bakanlığı Yayınları, Ankara 2007, s. 261.

kalınlığının fazla olduğu dış kısımda damlalar halinde akmalar olduğu, sır'ın pişirim sırasında akması oluşan bu damlaların uçuk yeşil renkte olduğu ve çatladığı görülmektedir. Samsat seramiklerinde sıraltı tekniğinde yapılan seramik dekorları, şeffaf renksiz sıraltı grubunda sıraltına siyah, lacivert veya renkli bezenmiştir Şeffaf sırlı sıraltı örneklerin çoğunluğu çukur kâse formunda konik gövdeli yapıda olanlar, dışa çekik ağızlı yayvan yapıda olanlar ve küçük boyutlu çukur tabak formundadır. Yayvan gövdeli, ağız kenarları dışa çekik çanakların birkaçı sağlam gerisi kırık parça halindedir. Şeffaf sıraltı dekorlu testi ve sürahi grubunda bütün örnekler bulunmamaktadır[6]. Samsat'taki yayvan gövdeli ağız kenarı dışa çekik kâseler aynı dönem Rakka, Suriye ve İran seramiklerine bakıldığında form bakımından birbirine yakın ya da aynı olduğu görülmektedir. Şeffaf sırlı sıraltı örneklerde bitkisel ve geometrik bezemeler, yazı taklidi, grift desenler görülmektedir. Bezemeler yoğun olarak ön yüze yapılmış, arka yüzde ise sadece ağız kenarına yakın olan kısımda fırça hareketleri ile bütünü çevreleyerek tekrar eden bir bezeme bulunmaktadır.



**Görsel 4:** Şeffaf sırlı, sıraltı dekorlu kap dip parçası, Samsat, Adıyaman Müzesi (Hülya Ak, 2019).

Samsat seramikleri arasında önemli bir grubu oluşturan sırlı ve bezemeli örneklerin büyük bölümü parçalar halinde çıkarılmış, bütün olanlar ise az sayıdadır. Çalışma kapsamında bezemeli şeffaf sırlı örneklere yer verilmiştir. Bu örnekler müze deposunda parçalar halinde kasalarda bulunmaktadır. Geometrik, bitkisel, yazı taklitli motiflerle yapılmış bezemelere sıklıkla rastlanmaktadır. Şeffaf sırlı örneklerde bünye ile bezeme arasında ince bir astar tabakası bulunmaktadır.

[6] Lale Bulut, "Samsat Kazısı Buluntuları", *Anadolu'daki Türk Devri Çini ve Seramik Sanatı*, (ed. G. Öney-Z. Çobanlı), T.C. Kültür ve Turizm Bakanlığı Yayınları, Ankara 2007, s. 177; Turgay Polat, *Adıyaman Müzesi'nde bulunan: Samsat sırlı seramikleri*, Konya 2020: Palet Yayınları, s. 19-20; Hülya Ak, *Adıyaman Müzesi'ndeki 12. ve 13. yy. Samsat Seramiklerinin Motif Restitüsyonu ve Örnek Uygulamalar, Sanatta* Yeterlik Tezi, Dokuz Eylül Üniversitesi, Güzel Sanatlar Enstitüsü, Seramik ve Cam Tasarımı Anasanat Dalı, İzmir 2023, s.23-24.



**Görsel 5:** Şeffaf sırlı, sıraltı dekorlu kap dip parçası, Samsat, Adıyaman Müzesi (Hülya Ak, 2019).



**Görsel 6:** Şeffaf sırlı, sıraltı dekorlu kap parçası, Samsat, Adıyaman Müzesi (Hülya Ak, 2019).

Özenle yapılan ve nitelikli ya da lüks diyebileceğimiz seramik grubuna giren şeffaf sırlı sıraltı bezemeli seramiklerin Anadolu ve çevresindeki merkezlerde yoğun olarak kullanılmıştır. Buna benzer örneklere Samsat yakınlarındaki Horris Kale, Harran, Rakka gibi merkezlerin yanında Ahlat, Konya, Hasankeyf'de de sıklıkla rastlanmaktadır[7].



**Görsel 7:** Şeffaf sırlı, sıraltı dekorlu kap dip parçası, Samsat, Adıyaman Müzesi (Ak, 2023: 108).

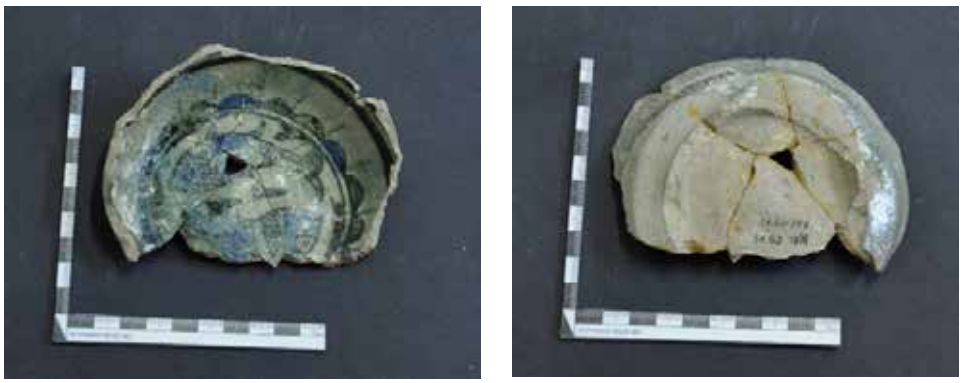
[7] Turgay POLAT, "Horriskale Ortaçağ Seramikleri", *Journal of Art History*, İstanbul Üniversity Press 2022, sayı: 31, s. 422.

## 2. SAMSAT SIRALTI DEKORLU KAP PARÇALARININ TANIMLAMALARI ve MOTİF RESTİTÜSYONU

Adıyaman Müze deposunda kasalar içerisinde bulunan yüzlercek kırık parça fotoğraflandıktan sonra aralarından özellikle motifi tamamlanabilir olanlar seçilerek ayrıntılı olarak incelenmiştir. Yine motifi tam olup zamanla yıpranması söz konusu olduğundan bazı örneklerde motif koruma amaçlı çizilmiştir. Örnek 1' deki balık motifli kap parçasının motifi kaynaklarda daha net, 2019' da fotoğrafladığımızda ise motif daha silik bir görünümdeydi. Bu yüzden motif restitüsyonu, koruma amaçlı ve tamamlanması iki başlığa ayrılabilir. Kaynaklarda ya da müze deposunda görülebilecek bu kırık parçalar üzerindeki motiflerin tamamlanarak günümüzde üretilmeleri bu seramikler hakkında bilgi sahibi olmamızı ve bu seramiklerden esinlenmemizi sağlayacaktır. Bu nedenle seramik parçaların uğradıkları tahribat ve eksiklikler tamamlanarak daha kesin bilgilere ulaşılması sağlanacaktır. Yapılan bu restitüsyon çalışmasında, motifler tamamlanmış ve mevcut durumdaki motifler çizilmiştir. Bunlara yeni öneriler getirilebilir, bunlar farklı tasarım ve kompozisyonlarla geliştirilebilir. Ayrıca sadece seramik alanında değil, tekstil, resim, heykel gibi farklı alanlar için de bu motifler ilham kaynağı olabilir.

### 2.1. Örnek 1

1983 yılında yapılan Samsat Höyüğü'ndeki kazılardan çıkarılan, orta kısmı sağlam bu parça, 12,5 x.3,2 cm ölçülerindedir. Kirli beyaz bünye renginde olan parçanın içeriğinde, düşük düzeyde kalsit bulunmaktadır. Şeffaf sırla sırlanan bu örnek, mavi, siyah ve yeşil renklerle sıraltı bezelidir. Kap formunun merkezinde daire içerisine yapılan, ters yönlere doğru yüzen iki adet balık figürü yerleştirilmiştir. Merkezi çevreleyen dairenin etrafı da ise yarım daire şekilli geometrik bezeme ile çevrilidir[8].



**Görsel 8:** Şeffaf sırlı, sıraltı dekorlu kap parçası (ön-arka yüz), Adıyaman Müzesi[9].

[8] H.Ak, "Adıyaman Müzesi", s.122.
[9] H. Ak, "Adıyaman Müzesi", s.122.



**Görsel 9:** Görsel 8'deki parçanın motif restitüsyonu (çizgisel-renkli)[10].

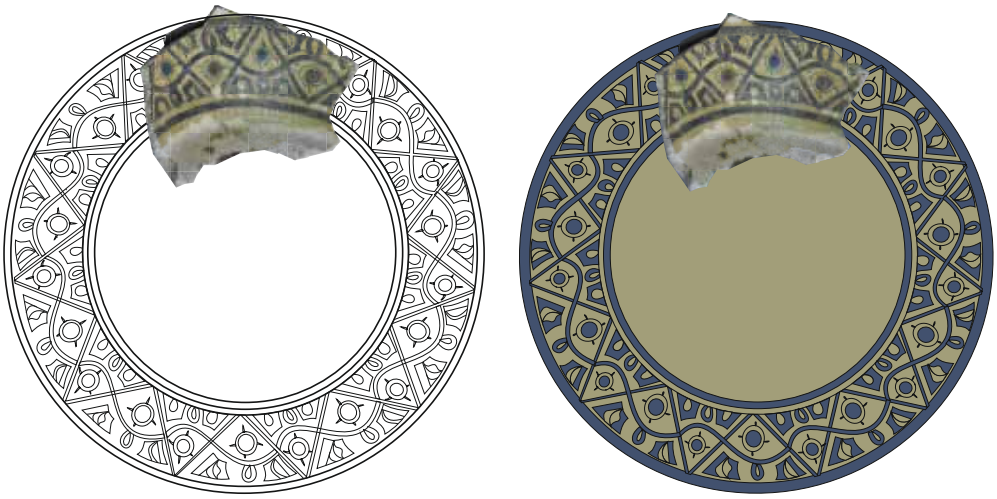
2.2. Örnek 2

Şeffaf sırlı sıraltı dekorlu kase parçası 1983 yılında Samsat Höyüğü'nün II. katından çıkarılmıştır. 10x16 cm ölçülerinde olan parçanın bünyesi kirli beyaz/krem rengindedir. Kırık parçanın bünyesine bakıldığında 0,5 ile 1 mm çapındaki düzensiz gözenekler görünmekte, bu gözeneklerin yaklaşık %15-20 çapları arasında olduğu düşünülmektedir. Bünye rengi, Munsell Renk Kataloğuna göre N/9 beyazıdır. Bünyede düşük düzeyde kalsine olmamış kalsit (kireç taşı) gözlenmiştir. Seramik parça üzerindeki sır, şeffaf ve renksiz olup, sıraltına yapılan bezemede kobalt ve mavi tonları mevcuttur. Parçanın ön yüzü, ağız kenarına zikzak motifli geometrik biçimli geniş bir bordür ile bezelidir. Dış yüzeyinin ağız kısmında bezemesi tam olarak belli olmayan bir bordür bulunmaktadır. Üretim yılı 12.-13. yy.a işaret etmektedir[11].



**Görsel 10:** Şeffaf sırlı, sıraltı dekorlu kap parçası (ön-arka yüz), Adıyaman Müzesi[12].

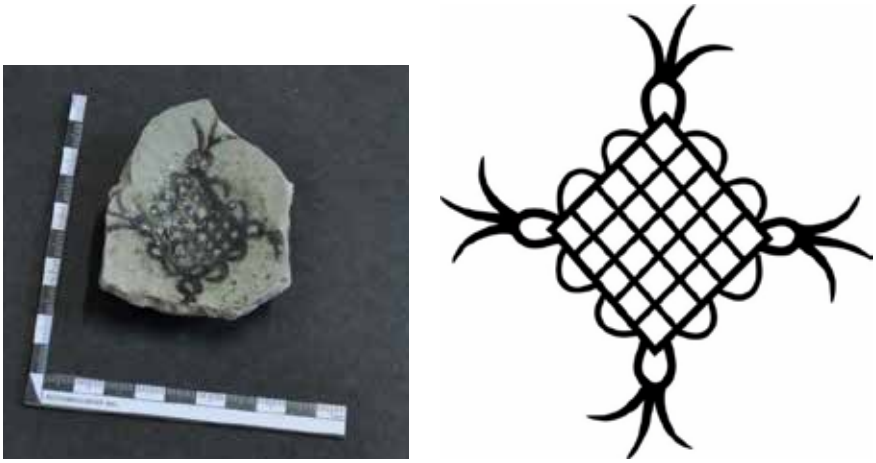
[10] H. Ak, "Adıyaman Müzesi", s.123.
[11] H. Ak, "Adıyaman Müzesi", s.81.
[12] H. Ak, "Adıyaman Müzesi", s.81.



**Görsel 11:** Görsel 10'daki parçanın motif restitüsyonu (çizgisel-renkli)[13].

2.3. Örnek 3

Samsat Höyüğü'nün II. katından 1985 yılındaki kazılarda çıkarılan bu parça 8,2 x 7 cm ölçülerinde olan, sadece ağız kısmında bir parçası sağlam olan tabak parçasının gövde ve ağız kısmı eksiktir. Kirli beyaz renkte bünye rengine sahip, şeffaf sırlı sıraltı dekorlu parça örneğinin de bu grubun diğer örneklerinde olduğu gibi bünye gözenekliliğinin düzensiz bir dağılımda olduğu saptanmıştır. 0,5 ile 1 mm çapındaki %15-20 oranında gözeneklilik bu grupta olan seramiklerin çoğunda da görülmektedir. Bünyede katkı maddesi olarak düşük düzeyde kalsine olmamış kalsit (kireç taşı) bulunmaktadır. Beyaz/krem renkte astar kullanılmıştır. Krem renkli bünye üzerine şeffaf sır, siyah renkte sıraltı dekor ile bezenmiştir. Merkezine kafes motifi yapılmış, köşeleri çekik karelerin uç kısımlarına da stilize bitkisel motifler yerleştirilmiştir. Krem renkli zeminde siyah renkte çizilmiş simetrik geometrik ve bitkisel desenli bezeme örneğine Kubad-Abad da yıldız formundaki çinide rastlanmıştır [14].



**Görsel 12:** Şeffaf sırlı, sıraltı dekorlu kap parçası ve çizimi, Adıyaman Müzesi[15].

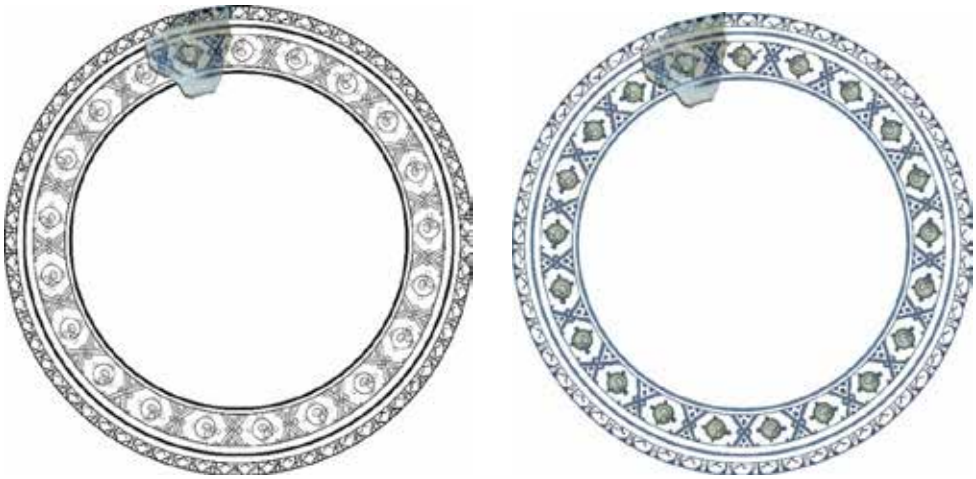
[13] H. Ak, "Adıyaman Müzesi", s.82.
[14] ARIK, R., & Arık, O., (2007). *Anadolu Toprağının Hazinesi Çini: Selçuklu ve Beylikler Çağı Çinileri,* İstanbul 2007, Kale Grubu Kültür Yayınları, s. 355; H. Ak, "Adıyaman Müzesi", s. 113-114.
[15] H. Ak, "Adıyaman Müzesi", s.115.

2.4. Örnek 4

Samsat Höyüğü'nde yapılan kazılarda 1983 yılında çıkarılan bir diğer kırık kap parçası 9,5 x 2,8 cm ölçülerinde olup, sadece ağız kısmı sağlam olan sıraltı tabak ya da kâse parçasının gövde kısmı eksiktir. Beyaz astar kullanıldığı tespit edilen örneğin, kirli beyaz renkte bünye yapısına sahip olduğu görülmüştür. Dış kısmında ince bir bordür içinde çift şeritler içerisine V şeklinde bezemeler yapılmış en dış kısmına da mavi benekler yerleştirilmiştir. Devamında gövdeye doğru kalın iki şerit arasında ince şeritlerle çevrilmiş bordür içerisine çapraz geometrik şekiller Polat' a (2020) göre eli belinde motifini andıran yazı taklidi) tekrar edilmiş bunlar arasına da içi yeşil renkle boyalı daireler konmuştur. Parçanın dış yüzeyinde iç içe geçmiş yay/halkalardan oluşan motif işlenmiştir[16].



**Görsel 13:** Şeffaf sırlı, sıraltı dekorlu kap parçası (ön-arka yüz), Adıyaman Müzesi[17].



**Görsel 14:** Görsel 13'deki parçanın motif restitüsyonu (çizgisel-renkli) [18].

2.5. Örnek 5

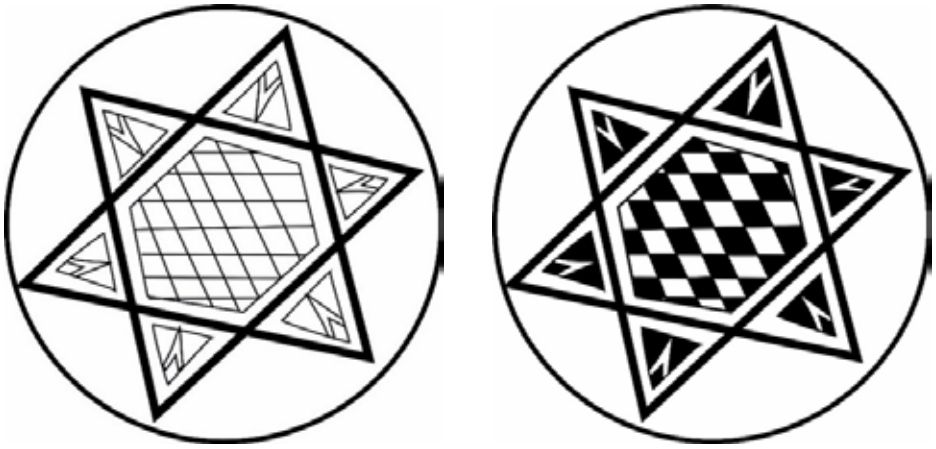
1984'teki Samsat Höyüğü kazısından ele geçen diğer parça, bir kabın dip kısmına ait olup 13,2 x10 cm ölçülerindedir. Beyaz/krem renkte astarlanan parçanın bünyesinin; kirli beyaz renkte, kalsit katkılı, 0,5-1 mm çaplı %15-20 oranında gözenekliliğine sahip olduğu tespit edilmiştir. Şeffaf sırlı parçada, sır altına

[16] T. Polat, **Samsat,** s. 63; H. Ak, "Adıyaman Müzesi", s.117-118.
[17] H. Ak, "Adıyaman Müzesi", s. 117-118.
[18] H. Ak, "Adıyaman Müzesi", s. 118-119.

geometrik siyah ve mavi renkte bezeme yapılmıştır. Bu tarz, merkezi yıldız şeklinde dekorlanmış örnekler, Memlük seramiklerinde de sıklıkla görülmektedir[19].



**Görsel 15:** Şeffaf sırlı, sıraltı dekorlu kap parçası (ön-arka yüz), Adıyaman Müzesi[20].



**Görsel 16:** Görsel 15' deki parçanın motif restitüsyonu (çizgisel-renkli)[21].

[19] Rosalind Wade Haddon, *Fourteenth Century Fine Glazed Wares Produced in The Iranian World, and Comparisons with Contemporary Ones from The Golden Horde and Mamlūk Syria/Egypt*, Doctoral Dissertation, Department of Art and Archaeology School of Oriental and African Studies, University of London 2011; H. Ak, "Adıyaman Müzesi", s. 126.
[20] H. Ak, "Adıyaman Müzesi", s. 126.
[21] H. Ak, "Adıyaman Müzesi", s. 126.

## SONUÇ VE DEĞERLENDİRME

Samsat tarihsel süreçte çok önemli bir konumda olmuş ve birçok medeniyete ev sahipliği yapmıştır. Samsat seramikleri çok çeşitli form ve farklı dekor tekniklerini bir arada sunan önemli merkezlerden biridir. Çevresindeki önemli bölgelerle de alışveriş içerisinde bulunmuş, Kuzey Mezopotamya ve Anadolu'daki diğer bölgelerde üretilen seramiklerle ve döneminin paralelinde yapılan eserlerle benzerliklere erişilmiştir. Bu seramiklerin bir kısmının ithal bir kısmının da yerel üretim olduğu düşünülmektedir. Müze deposunda karşılaşılan fırın gereçleri de burada üretimin yapılmış olduğunu kanıtlamaktadır. Çok çeşitli tekniklerle yapılan seramikleri özellikle 12. ve 13. yy.a ait nitelikli denilen seramik grubu, önemli eserlerden olup çoğunluğu fragman halinde çok azı da bütün olarak çıkarılmıştır. Sıraltı seramik grubu da bu nitelikli seramikler arasına girmektedir.

Çalışmamızda 12. ve 13. yy. seramiklerinden şeffaf sırlı sıralltı dekorlu örnekler ele alınarak incelenmiştir. Sadece müze deposunda ya da kaynaklarda görülebilen bu etütlük örnekler üzerindeki motifler tamamlanarak yeniden dekorlanması için hazır hale getirilmiş ve yapıları açıklanmıştır. Daha çok nitelikli diye tabir edilen lüks grubuna giren bu örneklerin motiflerinin tamamlanması ve daha sonra gerek farklı formlardaki seramikler üzerinde gerekse hediyelik eşya olarak kullanılabilecek objeler üzerinde (tekstil, takı vb.) yeniden hayata geçirilmesi açısından faydalı olacağı düşünülmektedir. Çalışma kapsamında kırık seramik parçaların üzerindeki tamamlanabilir olan motifler CorelDRAW programında çizilerek tamamlanmış ve seramiklerin yapısı da tanımlanmıştır. Bu tanımlamalar buluntu yeri ve yılı, kazı-envanter numarası, ölçüleri, müzede bulunduğu yer, astar, bünye ve sır yapılarını kapsamaktadır. Bu tanımlamaları arkeolojik eser kataloğundan ayıran, arkeolog ve sanat tarihçilerin mesleki dillerinin yanında seramikçilerin kullandığı mesleki dil de katılarak anlatılması ve seramik alanında çalışan araştırmacılar için farklı bir bakış açısı getirmesidir. Bundan sonraki çalışmalarda arkeolog ve seramikçilerin ortak çalışacağı bu alanda yapılacak çalışmalar için bir zemin oluşturduğu söylenebilmektedir. Gelenekten yola çıkarak yapılacak çalışmalara ya da bu seramik buluntu motiflerinden ilham alınarak, gelecekte yapılacak çalışmalara bir altyapı oluşturacağı aşikardır.

.

## KAYNAKÇA

AK Hülya, **Adıyaman Müzesi'ndeki 12. ve 13. yy. Samsat Seramiklerinin Motif Restitüsyonu ve Örnek Uygulamalar**, Dokuz Eylül Üniversitesi, dan. Prof. Halil Yoleri, Güzel Sanatlar Enstitüsü, Seramik ve Cam Tasarımı Anasanat Dalı, İzmir 2023, (*Sanatta* Yeterlik Tezi).

ARIK, Rüçhan & ARIK Oluş, **Anadolu Toprağının Hazinesi Çini: Selçuklu ve Beylikler Çağı Çinileri,** (Kale Grubu Kültür Yayınları), İstanbul 2007.

BULUT Lale,"*Kabartma Desenli Samsat Ortaçağ Seramikleri*"**, Ege Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Sanat Tarihi Dergisi 7"**, cilt:7 sayı: 7, İzmir 1994, s. 2-18.

BULUT, Lale, **Samsat Ortaçağ Seramikleri (Lüster ve Sıraltılar)**, (Ege Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Yayınları), İzmir 2000.

BULUT Lale*, "Samsat Kazısı Buluntuları*", **Anadolu'daki Türk Devri Çini ve Seramik Sanatı,** (ed. G. Öney-Z. Çobanlı), T.C. Kültür ve Turizm Bakanlığı Yayınları, Ankara 2007, s. 170-197.

ÇEKEN Muharrem, "*Hasankeyf Kazısı Seramik Fırınları, Atölyeleri ve Seramikleri",* **Anadolu'da Türk Devri Çini ve Seramik Sanatı** (ed. G. Öney-Z. Çobanlı), T.C. Kültür ve Turizm Bakanlığı Yayınları, Ankara 2007, s. 245-261.

HADDON Rosalind Wade, **Fourteenth Century Fine Glazed Wares Produced in The Iranian World, and Comparisons with Contemporary Ones from The Golden Horde and Mamlūk Syria/Egypt**, Department of Art and Archaeology School of Oriental and African Studies, University of London 2011, Doctoral Dissertation.

ÖNEY Gönül, "*1978-79 ve 1981 Yılı Samsat Kazılarında Bulunan İslam Devri Buluntularıyla İlgili İlk Haber",* **Sanat Tarihi Dergisi**, cilt: 1, İzmir 1982, s.71-80.

ÖNEY Gönül, "*Samsat Kazılarında 12-13. Yüzyil Seramiği",* **Dokuz Eylül Üniversitesi, II. Ulusal El Sanatları Sempozyumu Bildirileri (18-20 Kasım 1982)**, İzmir 1984, s. 218-227.

ÖZGÜÇ Nimet, *"Samsat Kazıları 1982"*, **V. Kazı Sonuçları Toplantısı, T.C. Kültür ve Turizm Bakanlığı Yayınları,** Ankara 1983, s. 111-112.

POLAT Turgay, **Adıyaman Müzesi'nde bulunan: Samsat sırlı seramikleri**, Palet Yayınları, Konya 2020.

POLAT Turgay *"Horriskale Ortaçağ Seramikleri",* **Journal of Art History, İstanbul Üniversity Press**, 2022, sayı: 31, s. 407-431.

ZOROĞLU Levent, *"Samsat'da Bulunan Doğu Sigillataları İlk Rapor*", **Selçuk Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Dergisi,** sayı: 3, Konya 1986, s. 61-100.

# ÇANAKKALE İLİ YABANİ KİL (WILD CLAY) ARAŞTIRMALARI

**İREM PALA**

Çanakkale Onsekiz Mart Üniversitesi, Güzel Sanatlar Fakültesi, Geleneksel Türk Sanatları Bölümü, Çanakkale / TÜRKİYE

## Özet

Günümüzde üniversitelerin Güzel Sanatlar Fakülteleri'ndeki seramik eğitimi süreci, atölyeler, kurslar başta olmak üzere piyasada şekillendirilmek üzere satılan paketlenmiş hazır çamurlar, kullanılmaktadır. Geleneksel çömlek üreten bir atölyede ise şekillendirilecek çamur, doğadan çıkartılıp, hazırlanmaktadır. Dolayısı ile geleneksel edinilen bilginin, aktarılabilme olanağı bulunmaktadır. Çağımızın internet aracılığı nedeni ile ortak bir derdi olmakta olan kolay ulaşılabilir hazır bilginin, çabuk unutulması gibi hazır paketlenmiş çamurlar, emeksiz elde edildiği için özellikle öğrencilik sürecinde (geri dönüştürme bilgisi olsa da) çöpe kolaylıkla atılabilmektedir. Piyasaya çark çamuru sağlayan İzmir- Menemen gibi doğal kaynakların tükenmeye başladığı, Kütahya'nın 50 yıl kadar önce geçmişte kullandığı beyaz çamur kaynağı tükendiği için yeni kaynaklardaki karışımları değerlendirdiği bilinmektedir.
Çanakkale seramiklerinin üretildiği geleneksel çamur yataklarına, çeşitli nedenler ile ulaşılamamaktadır. Oysaki Çanakkale ilinin de bulunduğu Biga yarımadası seramik üretimi için gerekli hammadde kaynaklarını barındırmaktadır. Bölgede bulunan ilgili fabrikalar bu durumu kanıtlar niteliktedir.
Bu çalışmada, Çanakkale İl Merkezine yaklaşık 20 Km. uzaklıkta olan Eski Bayramiç yolu olarak bilinen yol üzerindeki üç farklı yerden alınan kil ile üretilen seramikler ve üretim sürecindeki tespitler konu edilmektedir. Edinilen killer, 30 kg gibi az miktarlar olduğu için maden niteliğinde değildir. Bu çalışma ile amaç bazen kişisel alanlarımızda da olan, sıradan toprak olarak baktığımız yabani kilin değerlendirilebilirliğini, masamıza bir çanak olarak koyup, günlük ihtiyaç için kullanılabildiğini aktarmaktır. Bu çalışmada, İngilizce, "wild clay" yani doğada bulunup işlem görmemiş kil olarak tanımlanabilecek "Yabani kil" ile seramik üretiminin olumsuz ve olumlu yanları ele alınacaktır.

**Anahtar kelimeler:** kil, yabani kil, Çanakkale, geleneksel çömlekçilik, çark

**Abstract**

**WILD CLAY RESEARCH IN ÇANAKKALE PROVINCE**

Nowadays, packaged ready-made clays sold for shaping in the market are used in the ceramics education process in the Fine Arts Faculties of universities, workshops and courses. In a workshop producing traditional pottery, the clay to be shaped is extracted from nature and prepared. Therefore, traditionally acquired knowledge has the opportunity to be transferred. Just as easily accessible ready-made information is quickly forgotten, which is a common problem of our age due to the internet, ready-packaged clay can be easily thrown away, especially during the student period (even though it is recycling information), since it is obtained without effort. It is known that natural resources such as Izmir-Menemen, which supply wheel clay to the market, are starting to run out, and Kütahya is evaluating mixtures from new sources as the white clay source it used in the past, about 50 years ago, has run out.

The traditional clay deposits where Çanakkale ceramics are produced cannot be reached for various reasons. However, the Biga peninsula, where Çanakkale province is located, contains the raw material resources required for ceramic production. The relevant factories in the region prove this situation.

In this study, the ceramics produced with clay taken from three different places on the road known as the Old Bayramiç road, which is approximately 20 km away from Çanakkale City Center, and the findings in the production process are discussed. The clays acquired are not minerals since they are in small quantities such as 30 kg. The aim of this study is to convey the usability of wild clay, which we sometimes regard as ordinary soil, which is also in our personal spaces, and that it can be put on our table as a bowl and used for daily needs. The negative and positive aspects of ceramic production with wild clay will also be discussed.

**Keywords:** clay, wild clay, Çanakkale, traditional pottery, throwing wheel

## GİRİŞ

İngilizce, "wild clay" olarak geçen ifade, Türkçe olarak, "yabani kil" diye çevrildiğinde, şöyle tanımlanabilir: doğada bulunup işlem görmemiş kil[1]. Bu çalışmada, geleneksel çömlekçi olarak genellenen ve bilgileriyle beraber Anadolu'da yok olmakta olan çömlekçilerin, doğadaki toprağı tanıyıp kullandıkları, seramik hammaddesi olan kil konusu ele alınmaktadır. Çömlekçilerin üretim süreçleri ve kullandıkları malzemeler, şekillendirme ile pişirim yöntemleri, birçok akademik yayına konu olmuştur ve olmaktadır. Ancak geleneksel çömlekçilik konusunda yayını bulunan birçok akademisyen seramikçi, satın aldığı çamur ile üretim yapmaktadır. Elektrikli fırını ile satın aldığı çamuru olan Anadolu'lu insanlar, günümüzde seramikçi olabilmektedir. Ancak, binlerce yıldır insanoğluna hizmet eden malzeme ve teknik bilginin akademik yayınlarda kalmayıp, uygulanabilmesi gerekmektedir. Şekillendirme dışında odun fırını, yabani kil araştırmalarının yapıldığı izlenebilmektedir; bu uygulama çalışmalarının yaygınlaşması gerekmektedir.

Çalışma süreci, Kastamonu Küçüksu çömlekçiliği araştırılırken yoğunlaşılan çevremizde bulunan şekillendirilebilir toprakları değerlendirebilmek ve küçük işler için satın almadan üretim yapabilme özgürlüğüne sahip olabilmek amacına yöneliktir. Emek ve bilgiye dayalı olan yabani kil ile gerekirse barınmanın da sağlanabileceği, günümüzde internet aracılığı ile ulaşılabilen primitive technology[2] gibi videolar, seramik ile barınma, beslenme gibi insanın doğa karşısında üretmesi gereken ihtiyaç duyduğu eşyaları üretebilme becerisini deneyimlemek amacını da barındırmaktadır. Gökeyüp[3] Kınık[4] ve Küplüce[5] çömlekçiliği gibi örneklerde yeni bir coğrafyaya göçen bir toplumun veya ailenin, çömlek üretebilecek geleneksel bilgiye sahip olmaları nedeni ile birçok bilimsel çalışmaya konu olabildikleri, geçinmelerine olanak tanıyan bir zanaatı, üretim tekniğini uygulayabilmeleri görülmektedir. Bu üretebilme süreci geleneksel bilgileri ile gerçekleşmiştir. Anadolu'da şekillendirme dışında, çamur edinme ile odun fırını konusundaki bilgiler neredeyse tekrar keşfedilmek zorunda kalmaktadır.

Geleneksel Türk seramiği alanında üniversitede, bilimsel bilginin çoğalması için çalışan bir öğretim elemanının yabani kil olarak adlandırılan seramik çamuru arayışı, araştırması bazı yaşayan geleneksel çömlekçiler için anlamsız-komik olsa da yaşayan ustaların bilgilerinin değerini anlamak ve kayıt altına alabilmek için son uyarılar niteliğindedir. Anadolu'da paketli hazır çamur kullanılırken günümüz yayın organı aracılığı ile ulaşılabilen bazı videolarda bu üretim tekniğinin bir akım gibi geçmişlerindeki bilginin

[1] Uluslararası Ardahan Anadolu Seramikleri Sempozyumu'n daki görüşmelerden edinilen fikirler ile Kimya alanında Profesör Zeliha Mete Hoca'mız ile yapılan görüşme sonrasında bu makaledeki "yabani kil" ifadesinin, "yaban kili" ifadesine göre daha doğru olacağını hatırlatan ve tanımını ekleyen, Sayın Prof. Zeliha Mete Hocamıza, katkılarından dolayı çok teşekkür ederiz.

[2] Primitive technology, https://www.youtube.com/watch?v=ShvAN9bLwnw

[3] "Yaklaşık iki yüzyıl önce Sivas dolaylarından göç eden Gökeyüp halkının yöreye kap kacak yapımını bilerek geldikleri sanılmaktadır". Sevim Çizer, Yasemin Yarol, "*Tarih Öncesi Çömlekçiliğin Halen Yaşadığı Bir Merkez: Gökeyüp*", **Sanat/Art**, No: 12, 2005, 104-109, s: 104.

[4] "İlimiz Pazaryeri İlçesine bağlı Kınık Köyü'nde yapılan Kınık Çömlekçiliği Seramik yapımı el sanatlarımızda önemli bir yeri tutmaktadır. Geçen yüzyılın başında Bulgaristan'dan ülkemize göç eden ünlü seramik ustası Şakir Ağa sayesinde seramik yapımı ile tanışan Kınık Köylüleri, 45–50 civarını bulan atölyelerde 120 yıldır bu sanatı gerçekleştirmektedirler." Türkiye Kültür Portalı, Kınık Çömlekçiliği, https://www.kulturportali.gov.tr/turkiye/bilecik/nealinir/kinik-comlekclg

[5] "Küplüce çömlekçiliğinin tarihi ile ilgili yapılan araştırmalarda, çömlek üretiminin, köye dışarıdan gelen Borçkalı Genç Usta (Borçkalı Genç Ağa) tarafından başlatıldığı öğrenilmiştir. Genç Usta'nın köye gelişinden önce yöre halkının hiç çömlekçilik yapmadığı, bu zanaatı başarılı bir şekilde öğrenerek 1930-1970 yılları arasında Şavşat-Küplüce Köyü' nün önemli bir çömlek üretim ve satış merkezi haline getirdiği bilgisine ulaşılmıştır." Filiz Öztürk, "*Şavşat-Küplüce Köyü Çömlekçiliği ve Borçkalı Genç Usta*", **Akademik Sosyal Araştırmalar Dergisi**, Yıl: 7, Sayı: 95, 2019, 267-281, s: 267.

geleceğe aktarılmasında aracı olması, geleneksel odunlu fırınları kullanarak Kütahya dekorlu sırlı seramik üreten ustanın kalmamış olması, çini alanında çalışanlar için büyük bir bilgi eksikliğidir. Eski ustaların çıraklarından edinilebilecek bilgileri yakalayabilmek gerekmektedir.
Çanakkale'nin kendine özgü olan Osmanlı Dönemi seramik üretiminin, günümüzde başka yerlerden satın alınan çamurlar ile üretilmesi, Çanakkale seramiklerini tıpkısını yaparken ise orjinallerin bünye rengini oluşturabilmek amacına yönelik araştırmaları içeren yayınlar, Çanakkale konulu yabani kil araştırılmasını ayrıca gerekli kılmıştır.

Yabani kil araştırmaları, yazarın 2022 yılındaki bir yayınında da ele alınmıştır[6] ancak yazar bu yayınında, "wild clay" i "vahşi çamur" olarak çevirerek kullanmıştır. UAASS 2023'te bildiri olarak sunulduğunda katılımcılar ile yapılan görüşme sonrasında "yabani kil" ifadesinin daha doğru olduğuna karar verilmiştir. Bu nedenle İngilizce'den yapılan çeviriler bu çalışmada "yabani kil" olarak adlandırılmıştır.
Jeoloji, jeofizik, kimya, seramik mühendislikleri gibi Fen Bilimi alanlarını da kapsayan bir konu olan seramik üretiminde bu çalışmada, sosyal bilimler, güzel sanatlar, bakış açısı ile yabani kil konusu ele alınmıştır.

## 1. KİL İLE İLGİLİ BAZI BİLGİLER

"Kayaçlar doğada bulunan inorganik maddeler olan minerallerin bir araya gelmesiyle oluşur. Kayaç ve mineral terimleri birbirinden farklı kavramlardır. Mineral, belirli kimyasal bileşime ve kristal yapısına sahip, doğal olarak bulunan, çoğunlukla inorganik, homojen katı maddedir. Kayaç ise tek bir mineralden meydana geldiği gibi birden fazla mineralden de meydana gelebilir. Örneğin, granit ise (kuvars, feldspat, mika) minerallerinden oluşmuştur. En yumuşak kayaç türü talk, en sert kayaç türü ise elmastır.[7]

Mineraller, bakır, altın, gümüş, platin ve elmas gibi element halinde veya sodyum klorür, kalsiyum karbonat gibi bileşikler halinde de bulunabilir. Dünyamızda 4000'den fazla mineral olmakla birlikte en önemli mineral grupları silikatler, oksitler, karbonatlar, sülfürler ve doğal elementlerdir.

Yer kabuğunda bulunan petrol, kömür, fosil ve reçine gibi maddeler mineralojinin kapsamına girmez. Ancak kehribar gibi organik mineraller de vardır. Pirit, kalsit, kuvarsit, silis, kuvars, bazalt, manyezit, mermer, granit, yerkabuğunda bulunan mineral çeşitlerindendir.

Mineraller basit veya karmaşık formüllerle ifade edilirler. Doğada serbestçe bulunan altın minerali Au simgesi ile ifade edildiği halde, Kuvars ($SiO_2$), Manyezit ($MgCO_3$), Barit ($BaSO_4$), Lawsonit ($CaAl_2Si_2O_7(OH)_2.2H_2O$ formülleriyle ifade edilir. Minerallere verilen isimler daima -it son ekiyle biter, sözcüğün diğer kısmı kristalin rengi, şekli ve yoğunluğu ile ilgili bilgiyi verir.[8]

"Killer, hidratlaşmış alüminyum silikatlardır ve alüminyum yerine kısmen veya tümüyle magnezyum, demir vb. elementlerin geçmesiyle farklı kimyasal bileşenlerde ve farklı renklerde killer oluşmuştur. Killer metal oksitler ve organik maddeler ile doğal olarak renklendirilmiş bulunurlar. Mineral içerikleri ve

[6] İrem Pala Çalışıcı, "*Çini Alt Yapı Üretiminde Kullanılabilecek Teknikler*", **International Social Sciences Studies Journal**, 8:105; 2022, 4331-4344.
[7] Zeliha Mete, **Seramik Kimyası**, Kültür Bakanlığı Sertifika No: 166 13, Kütahya, s. 99.
[8] Z. Mete, **Seramik Kimyası**, s. 105.

minerallerin kimyasal bileşimlerine bağlı olarak renkleri beyaz, sarı, pembe, kırmızımsı gri, mavimsi yeşil, siyahımsı ve kahverenginin çeşitli tonlarında olabilir".[9]

"Killer, insanoğlunun yaşamına ateşin bulunması ile girmiş önemli hammaddelerdir. Günümüzde ise çok geniş kullanım alanlarına sahiptirler. Yaşantımızda gereksinim duyduğumuz pek çok malzemenin seramik olduğunu düşünürsek, bu çok geniş yelpazenin ana malzemesinin kil olması bu hammaddenin önemini bir ölçüde ortaya koymaktadır. Seramik dışında çok çeşitli endüstri alanlarının önemli hammaddesi de olan killer ziraatte, jeolojide ve başka pek çok alanda da araştırmacıların dikkatini çekmiş ve geçmişten günümüze kadar farklı disiplinler tarafından hep araştırma konusu olmuşlardır. Killer çok değişik özelliklere sahiptirler. Aynı renk, aynı görünüm, aynı dokuya sahip olan killerin çok farklı karakteristik özellikleri olabilir. Kimyasal bileşimlerindeki farklılıklardan dolayı kazanılan bu farklı fiziksel özellikler onların değişik alanlarda kullanılabilirliğini sonuçlanmıştır. Killer ikincil mineraller olmaları nedeni ile de bulundukları ortamın fiziko-kimyasal koşulları konusunda bilgi verirler. Hem endüstriyel hammadde olmaları, hem de ortamların yorumlanmasında yol gösterici olmaları ile bilime çok katkı sağlayan bu minerallerin bolluğu onların önemini bir kat daha arttırmıştır. Ülkemizde 1983 yılından günümüze değin 2 yılda bir yapılan Ulusal Kil Sempozyumları ve pek çok ülkenin kurmuş olduğu kil toplulukları, AİPEA (international association for the study of clays) gibi topluluklar bu minerallerin ne kadar önemli olduklarının bir göstergesidir.[10] Türkiye'de 2013'te "Kil Bilimleri Derneği"[11] kurulmuştur. "Kil Bilimleri Türk Milli Komitesi" Yönetmeliği'ne[12] ulaşmak mümkündür.

"Plastiklik kilin yapısına alabildiği su miktarıyla doğru orantılı olarak arttığı için az plastik olan bünyelerde şekillendirme problemlerine yol açarken fazla plastik olan bünyeler için ise kurutma problemleri baş göstermektedir. Killerin yapılarındaki kil ve kil dışı mineraller plastiklik değerleri, termal analiz-fiziko-mekaniksel özelliklerini ve farklı sıcaklıklarda pişme davranışları etkiler."[13] "Killerin plastiklik ve kaplayıcılık özelliği kristallerinin ince levhacıklar şeklinde olmasından ileri gelir. Kil içerisinde levhacılıklar üst üste birikmiş paketler halinde bulunur. Su ile çamur yapıldığında su levhacıklar arasına girer. Çamur bir taraftan basıldığında levhacıklar birbiri üzerinde kayarak verilen şekli alır. İki cam levha ıslatıldığında nasıl birbiri üzerinde kayarsa killerde öyle kayar. Islak olan iki cam levhayı ayırmak nasıl güç ise kil levhaları da aynen böyle olup sağlamlık kazanırlar.[14] Kil kristalleri tabakalı yapılardır ve yüzeyleri negatif yüklüdür. Bunun nedeni Si (silisyum) nin daha alçak değerde katyonlar ile izomorfik yer değiştirmesidir. Su ile çamur yapıldığında su ve katyonlar tabakaların yüzeyine tabaka halinde absorblanırlar (simetrik killerde tabakalar arasına su da girebilir). Bu özellik killerin sanayide geniş ölçüde kullanılmasının en önemli sebebidir. Killerin plastikliği kili işlenebilir bir çamur haline getirmek için

[9] Nergis Kılınç Mirdalı, Suna Çetin, "*Salbaş Yöresi Menekşe Serisi Killerinin Seramik Üretimine Uygunluğunun Araştırılması*" **12. Ulusal Kil Sempozyumu Bildiriler Kitabı**, Van, 2005, 509-512, s. 510.
[10] Alev Baykal, **Kil Mineralleri Ders Notları**, Dokuz Eylül Üniversitesi Mühendislik Fakültesi Basım Ünitesi, İzmir, 2007, s. önsöz.
[11] Kil Bilimleri Derneği, http://kilbilimleri.org/
[12] Kil Bilimleri Türk Milli Komitesi Yönetmeliği, https://www.mevzuat.gov.tr/File/GeneratePdf?mevzuatNo=10216&mevzuatTur=UniversiteYonetmeligi&mevzuatTertip=5
[13] Emrah Durgut, Yıldız Yıldırım, Çiğdem Yiğit Pala, Kağan Kayacı, Hasan Ergin, "*Killerin Fiziksel, Kimyasal ve Mineralojik Özelliklerinin Plastikliğe Olan Etkisi*", **16. Ulusal Kil Sempozyumu**, Çanakkale, 2015, 187- 192 s. 188.
[14] H. Hüseyin Tanışan, Zeliha Mete, "Seramik Teknolojisi ve Uygulaması", Söğüt, 1986, s. 14.

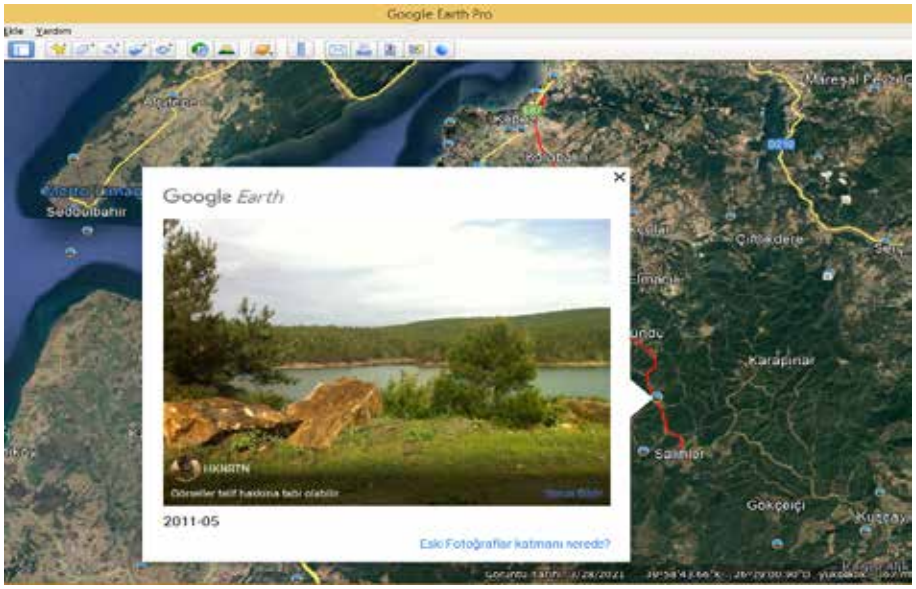
verilmesi gereken su miktarı ile tayin edilir. Kil işlenebilir oluncaya kadar ne kadar su emerse o kadar plastiktir. …plastisiteyi etkileyen birçok faktör bulunur."[15]

Killerin sınıflandırılması, birçok yayında yer almaktadır, "Maden Tetkik ve Arama Genel Müdürlüğü" bu konuya örnek olarak verilebilir.[16]

"Kil, bünyesine su aldığı zaman kolayca şekiller alabilen, geçirimsiz, yumuşak, yağlı bir mineraldir. Kil mineralleri tabaka yapılı su içerikli alüminosilikatlarıdır. Kil tabakalarının plaka şeklinde olması ve bu plakalarının birbiri boyunca su sayesinde kayma özelliğinden dolayı killer plastiklik özellik taşır. Yeryüzünde ve yer kabuğunun az veya daha derin yerlerinde tabakalar halinde ve mineral yataklarında dağılmış kütleler halinde bulunur. Keza göl ve okyanus dibinde, çöllerin altında ve nehir deltalarında rastlanır. Kil, çok ince taneli bir kayaçtır. Kilin esas maddesi alüminyum silikat olup türüne göre Mg ve Fe gibi diğer elementleri de içerirler. İnce taneler 2-5 μ olduğundan gözle veya normal mikroskopla ayırt edilmeleri hemen hemen mümkün değildir."[17]

## 2. ÇANAKKALE İLİ MERKEZİ ÇEVRESİNDE YABANİ KİL ARAŞTIRMALARI

Çanakkale il merkezine 20 km kadar güney doğusunda kalan, eski Bayramiç yolu üzerinde bulunan iki yerden alınan kil bu çalışmada kullanılan çamurlardır. Şekillendirmede kullanılan birinci kil, Salihler Barajı'nın (Görsel 1-2-3) çeşitli alanlarından ikincisi ise makalede üçgen olarak ifade edilecek olan su birikintisinin bitemediği gözlemlenen küçük üçgenimsi gölet (Görsel 4-5), su kuruyup buharlaştıktan sonra 2022 yazında alınan topraklar konu edilmektedir.




**Görsel 1:** Salihler Sulama Barajı, Google Earth'ten ekran görüntüsü, 2023.

[15] E. Durgut, Y. Yıldırım, Ç. Yiğit Pala, K. Kayacı, H. Ergin, "*Killerin Fiziksel, Kimyasal ve Mineralojik Özelliklerinin Plastikliğe Olan Etkisi*", s. 188.
[16] Maden Tetkik ve Arama Genel Müdürlüğü, https://www.mta.gov.tr/v3.0/bilgi-merkezi/seramik-killer
[17] Tayfun POYRAZ, **Bilecik İli Söğüt İlçesi ve Civarındaki Killerin Mühendislik Özellikleri ve Endüstriyel Açıdan Kullanımının Değerlendirilmesi**, Sakarya Üniversitesi Fen Bilimleri Enstitüsü, Yüksek Lisans Tezi, S. 32.



**Görsel 2:** Salihler Sulama Barajı'ndan alınan yabani kil, 2022.



**Görsel 3**: Salihler Sulama Barajı'nda yetişen bitkilerden, 2022.



**Görsel 4:** Üçgen olarak isimlendirilen göletin Google Earth'ten ekran görüntüsü, (sarı işaretli yer), 2023.



**Görsel 5**: Bu makalede "Üçgen" olarak isimlendirilen göletin sulu hali, 2023.

Bu denemelerin başlangıcı Mersin'de 2013 yılında başlamıştır. Kırmızı renkli kolay ulaşılabilen topraklar, farklı zamanlarda, (Görsel 7-8) deki gibi çimdik tekniği ile küçük çanaklar yapılıp şekillendirmeye çalışılmıştır ancak şekillendirildikten sonra formunu koruyabilme özelliğinin renk ile ilişkili olmadığı anlaşılmıştır. Kastamonu Küçüksu[18] çömlekçilerinin seramik çamurları üzerine araştırma sürecinde kil bulunabilecek yerler daha iyi anlaşılmıştır. Şekillenebilir olan her çamur ile de nihai ürün elde etmek mümkün olamamaktadır. Çatlak ve kalsiyum atması önemli problemlerdendir. Örneğin Kastamonu' da burası iyi denilen ocağın bir metre yanındaki çamur, formun "yarılmasına" yani çatlamasına neden olabilmektedir.



**Görsel 6:** Tekerleğe yapışan kil, bu çalışmada konu edilmemiştir ancak değerlendirilmektedir.



**Görsel 7:** Çimdik tekniği ile şekillendirilen numune çanakçıklar.

[18] İrem Çalışıcı Pala, "*Kastamonu Küçüksu Çömlekçiliğinin Günümüzdeki Durumu ve Kullanılan Caba Çamurunun Güncel Tasarımlarla Değerlendirilmesi*", **Uluslararası Taşköprü Pompeiopolis Bilim Kültür Sanat Araştırmaları Sempozyumu**, Kastamonu, 2017, s. 2202-2221.



**Görsel 8:** Açık ateşte numune çanakçıkların çeşitli zamanlarda pişirilmesi, 2022, 2023.

"Jeolog Sibel Osmanlar, sulama barajlarının tercihen kil yatakları üzerinde yapıldığını, çünkü kilin suyu emmediğini, tuttuğunu bildirmiştir. Bu bilgi üzerine, yağmur sularının uzun süre kaldığı alanlardan, kuruduktan sonra küçük numuneler alınmıştır. Plastik olarak çatlamadan, O formu yapılabilen, ya da çimdik ile basitçe şekillendirilen çamurlar, kuruduktan sonra direkt ateşe atılarak basitçe denemeler yapılmıştır. Ateşin, seramik kızarıncaya kadar beslenmesi ile pişirim yapılmaktadır (Görsel 8). Sonrasında su ile teması izlenmektedir. Bütünlüğünü koruyan form, endüstriyel sır ile sırlanıp uyumuna bakılmaktadır. Yazar ve ailesi tarafından yapılan bu denemeler, bilimsel bilgi niteliğini henüz taşımamaktadır. İnce elekten geçen bir yabani kil ile çömlekçi çarkında çanak formu şekillendirilebilmiştir. Bu çanak formu, ESC 1 ile astarlanmış ve bisküvisi yapılmıştır. Sır pişirimi için hazırdır."[19] Yazarın belirttiği çanak 2023 yılında dekorlanıp, piyasada satılan 1040 derecelik şeffaf sır ile sırlanmıştır (Görsel 9). Bu çanak, bu çalışmada üçgen olarak isimlendirilen yerden 2022 yılında alınıp, süzülerek şekillendirilmiştir. "Üçgen" den alınan çamur, hiçbir katkı malzemesi eklenmeden görsel 12 deki ince elekten süzülmüş hali çömlekçi çarkında şekillendirilip sırlanmıştır (Görsel 9).



a- Solda İzmir Menemen çamuru, sağda Çanakkale yabani kili



b- İnce beyaz astarlı sırlı görünüm

**Görsel 9:** Çanakkale yabani kil (Üçgen) ile çarkta şekillendirilip ince astarlanmış ve dekorlanıp 1040 derecelik sır ile sırlanmış hali

[19] İ. Pala, "*Çini Alt Yapı Üretiminde Kullanılabilecek Teknikler*", 4334 vd.



**Görsel 10**: Üretilen ilk tuğlalar, 2022 (solda) ve bu tuğlalar ile yapılan seramik fırınının ateşliğindeki havalandırma tuğlasının el ile tutulup çıkartılması, tuğlaların ısı yalıtkanlığı, 2023 (sağda).



**Görsel 11:** Salihler Sulama Barajı, iri elek çarkta şekillendirme, 1040 derecelik şeffaf sır, 2023.

Tuğla üretirken, piyasada "10' luk (onluk) elek-kalbur" olarak geçen mesh boyutu yeterli olmaktadır. Çarkta şekillendirmede daha ince elek tercih edilebilir.



**Görsel 12:** Elemede kullanılan ince ve orta elekler, 2022.

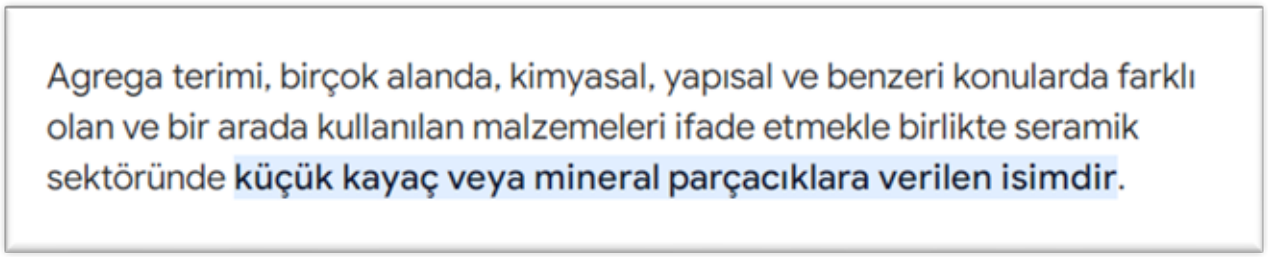
"Gölsel killer, geçmiş jeolojik dönemlere ait gölsel çökellerdeki kil mineralleri çeşitli fiziksel ve kimyasal süreçlerin etkisiyle oluşmuşlardır. Genellikle, kil fasiyeslerinin özellikleri ve birliktelikleri, birçok jeolojik ve tektonik ortamın parmak izleri olarak korunabilmektedir. Killer göl sularının hidrolik ve kimyasal değişimlerine karşı hassas olduklarından gölsel istiflerde tuzlu ve tatlı su kil fasiyesleri oluşmakta ve sonuç olarak, gölsel killer geçmişteki iklim ve biyokimyasal değişimleri karakteristik olarak yansıtabilmektedir. Bütün bunlara ek olarak, bölgenin tektonik yapısındaki gelişmeler ve göl havzasını çevreleyen kayaçların petrografisi, gölsel killere dayanarak yapılan jeolojik yorumlarda önemli rol oynamaktadır. Gölsel killerin aynı zamanda ekonomik yataklar oluşturabilmeleri, gölsel havza çökellerinin araştırılmasına önem kazandırmaktadır. Kil-kömür ardalanması, bentonit, kaolen, sepiyolit, diyatomit and evaporite yatakları gölsel jeolojik ortamlarda sıkça oluşmaktadır …. Önemli bilgi kaynaklarıdır. [20]



**Görsel 13:** Salihler Sulama Barajı, kuru hali gölsel kil, 2022.

"Agrega" kelimesi TDK'da "katışmaç" olarak tanımlanmaktadır. Türkçe Google aramasında "agrega" kelimesinin açıklaması aşağıdaki ekran görüntüsü olan görsel 14 de verilmiştir, İngilizce, "aggregate" olarak çevrilen kelimenin, yapısal benzerlik, uyumluluk ve gereklilik doğrultusunda bir arada kullanılabilecek malzemeler için kullanılabildiği anlaşılmaktadır.

[20] Asuman Günal Türkmenoğlu, "*Gölsel Killer: Jeolojik önemleri ve ekonomik potansiyelleri*", **12. Ulusal Kil Sempozyumu**, 2005, Van, Yüzüncü Yıl Üniversitesi, s. 130.




**Görsel 14:** Google aramasında Türkçe "agrega" kelimesinin açıklamasının ekran görüntüsü

Seramik üretiminde agrega[21] katkısı, sürdürülebilirlik, sanatsal arayış yanında İngilizce yayınlarda "temper" olarak kullanılan terim ile agrega gibi özellikle "inorganik eklemeler"in kilin plastikliğini yani su emmesini dolayısı ile küçülme oranını azaltmak başta olmak üzere tane iriliği ve tane formu farklılığı nedeni ile öncelikle seramiğin kuruma sürecini kolaylaştıran katkı malzemeleri olarak tanımlanabilmenin mümkün olabildiği görülmektedir. Gerek Türkçe'deki "seramik-agrega" ilişkisi, gerekse de "wild clay" araştırmacısı Andy Ward[22] "clay- temper" ilişkisinde, ortak olarak şamot, kum, öğütülmüş taş gibi inorganik katkı malzemelerinin kil ile birleştirmesi gibi Anadolu'daki bazı geleneksel bilgiler ile çömlek üreticilerinin, *yarılmasın* diye iki toprağı (kil ile mika) karıştırmasının temel nedeninin aynı olduğu görülmektedir.

Bu çalışma kapsamında, kimyasal analiz gibi fen bilimlerinin yorumlayabileceği bilgilerden önce, güzel sanatlar alanındaki bir seramik üreticisinin bakış açısı ile "yabani kil" konusu ele alınmaya çalışılmıştır. Çimdik tekniği ile şekillendirilen birçok form üretilmiştir. Çanakkale-Bayramiç eski yol üzerinde bulunan, bu çalışmaya konu edilen gölsel killer ile çömlekçi çarkında şekillendirme süreci, agrega katkısı ile plastiklik azaltma ilişkileri deneme-yanılma yani yarıldı ise biraz daha agrega katkısını çoğaltma gerekliğini (geri dönüşüm) pişirim öncesinde, elenmiş çamuru iyileştirme süreci devam etmektedir.

Seramiğin plastik yani kolay şekillendirilebilen hammaddesi olan kil, **"**ıslandığında büyür- genişler, kuruduğunda ise küçülür-büzülür. Doğal, işlenmemiş kil genellikle çok yoğun bir malzemedir, bu yoğunluk suyun içinden kolayca geçmesini engeller. Yani doğada kil kuruduğunda genellikle dış kısım kurur ancak iç kısım ıslak kalır ve bazı alanlar büzülürken diğerleri genişler; bu, kurumuş çamur birikintilerinin dibinde gördüğünüz çatırtı gibi kilin doğal olarak parçalanmasına neden olan şeydir. Kilinize "temper" katmazsanız, onunla yapılan her çömlek, tıpkı çamur birikintisinin dibindeki kil gibi çatlayacaktır. Kum, öğütülmüş taş, zemin seramikleri, volkanik kül, diyatomlu toprak, deniz kabukları, kömür, bitki lifleri, gübre, çok daha fazlası" [23] kil içine eklenebilen katkılardır (ingilizce: temper).

Bu çatlamaya engel olmak için Posof-Söğütlükaya Köyü'nde "Bağdagül usta pileki toprağını seçerken, "sim sim olması, parlaması" gerektiğini belirtmiştir. Yarıntılardan elde edilen parlak ve kumlu pileki toprağına, "Tıkka" ya da "Tıkkalık Toprak" denilir. Usta, köyün içinden toprak alarak pileki yapmayı

[21] Filiz Öztürk, "*Agrega Katkılı Seramik Bünye Denemeleri*", **I. Sada Disiplinlerarası Sanat Sempozyumu**, 2018, Ankara, s. 159-176.
[22] https://ancientpottery.how/tempering-pottery-clay/
[23] https://ancientpottery.how/tempering-pottery-clay/

denediğini ama tutmadığını (biçimlendirilemediğini) belirtmiştir."[24] Buradaki sim sim olan parlaklık mika gibi plastik olmayan bir hammaddeyi işaret ediyor olmalıdır.



**Görsel 15:** Kayır ve üçgenin ince elekten geçirilmiş hali çarkta şekillendirilirken, 2023.



**Görsel 16:** Serdar Pala tarafından Çanakkale yabani kili ile üretilen çeşitli formlar, 2023.

[24] Filiz Öztürk, "*Posof-Söğütlükaya Köyü Geleneksel Toprak Pileki Yapımı*", **Atatürk Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi**, 2020, 24 (2), s. 665-674.



**Görsel 17:** İrem Çalışıcı Pala ile Serdar Pala'nın plaka ve çimdik tekniği ile ürettiği seramikler, Uluslararası Ardahan Anadolu Seramikleri Sempozyum'u sürecindeki çalıştaylarda dekorlanmış ve sergilenmiştir, yabani kil ile üretilmiş formlar üzerinde birçok malzeme ve dekorlama teknikleri uygulanmıştır. [25] 2023.

[25] https://uaass.ardahan.edu.tr/

## SONUÇ VE DEĞERLENDİRME

Gözle veya normal mikroskopla ayırt edilmeleri hemen hemen mümkün olmayan tabakalar halindeki yapısının arasına su alabildiği için el ile baskı uygulandığında su aracılığı ile bu tabakaların hareket edebilmesi ile kolayca şekillenebilen bir kayaç olan kil, kuruduktan sonra yani tabakalar arasındaki suyu kaybettikçe küçülüp, birleştiği için verilen şekli koruyabilmektedir. Tek başına kil şekillendirildiğinde, hava ile temas eden dış yüzeyi kururken, et kalınlığını oluşturan iç yüzey daha geç kuruyacağı için suyunu kaybedemeyen iç yüzey, dış yüzeye göre hala büyük olduğu için özellikle çatlama-yarılma problemlerine neden olmaktadır. Bu hatanın giderilebilmesi için plastikliğini azaltmak yani şekillendirmede kullanılacak su miktarını azaltmak, suyun hareket edebileceği boşluklar oluşturmak amaçlı değişken tane iriliklerinde, çok çeşitli katkı malzemeleri katılabilmektedir. Bu katkı malzemeleri, sanatsal amaçlı doku vb. etkiler elde edebilmek veya sürdürülebilirlik amaçlı atık malzemelerin değerlendirilmesi için eklenebilmeleri yanı sıra çatlamayı engellemek için kilin plastikliğini azaltmak için eklenmektedir. Plastiklik özelliği yüksek olan killer, şekillendirme sırasında bünyesine çok fazla su aldığı için kuruma sırasında bünyesine aldığı suyu, bünyeden atarken, küçülme-büzülme dengesinin sağlanması için üretim sürecine ek olarak emek ve zaman gerektirdiği için çok plastik olan kil içine form- işlev amacına uyumlu katkı malzemesi, üretim süreci içinde olan özellikle kuruma hatalarının engellenmesi için tercih edilmektedir. Kerpiç yapımında kullanılan organik olan saman katkılı kil ile şekillendirilen tuğla gibi formlarda, pişirim sonrasında formun içinde oluşturduğu hava boşlukları sayesinde yalıtkanlık özelliğini arttırırken, kurumada çatlamayı azaltmaktadır.

Şamot yani pişmiş toprak kırıntıları, Türkiye'de şamotlu çamur olarak satın alınan yaklaşık 1-2 mm iriliğindeki şamot ile kil birleşmiş hali bilinmesi yanı sıra yurtdışı menşeili hazır çamurlarda, çarkta şekillendirirken de fark edilmeyen ince taneli şamot katkılı kil yani çeşitli şamotlu çamurlar bulunmaktadır. Bir yayında, hatalı olarak şamotun plastikliği arttırdığı ifade edilse de kil içine katılan tüm inorganik katkılar, plastikliği azaltacaktır.

"Agrega" (temper) olarak isimlendirilen, plastik olan kilin kuruma hatalarını azaltmak için, içine konulan pişmiş çamur kırığı yani şamot gibi çeşitli plastik olmayan inorganik malzemeler ilave edilmesi gerekebilmektedir. Bu ekleme sürdürebilirlik açışından da ayrıca önemli ve gereklidir. Geleneksel bilgi, doğal yollar ile katkılı olan toprağı seçebilmeye olanak tanımaktadır.

Yabani kil ile çalışmak, kurutma sürelerinin değişkenliğini ve kesinlikle önem verilmesi gereken önceki bilgilerin yeterli olmayabileceğini gösteren bir süreç olmuştur. Sürekli satın alınan çamurlar ile çalışılan kurutma zamanının, (fırınlama aşamasına gelecek olan formun kuruma süresi gerek yaşadığımız hava ortamında gerekse de fırın içi ön ısıtma-kurutma süreci olan 150-200 derecelerde soğukluğunu kaybetmiş, renginin kuruma nedenli ton değişimi genellenmiş, Menemen kırmızı çamuru da dahil olmak üzere) kurutma için fırın içinde bekletilen sürenin, işlem görmemiş yabani killer için geçerli olmadığı anlaşılmıştır. Şöyle ki: eş yükseltide şekillendirilen 4x4 cm., 8x8 cm. ve 12x12 cm. ölçülerindeki plakalar aynı fırında ön kurutma yapılarak elektrikli fırında 900 derecede pişirilmiştir. Sonuçta, 4x4'lerin tümü sağlam, 12x12'lerin tümü patlak, 8x8'lerin tümü katmanlara ayrılmış olarak fırından alınmıştır. Yabani kil kullanılmış olmasaydı, tecrübe doğrultusunda tüm formların sağlam çıkacağı belirtilmelidir. Organik, inorganik agrega katılan yabani killerin çeşitli oranlardaki katkılarının kurumaya olan etkisini değerlendirecek denemelerin yapılması gerekmektedir. Fen bilimlerinin (kimyasal, XRD, XRF gibi)

analizleri, kullanılacak kil içine katılması gerekeni yine fen bilimci olarak belirtebileceği için, güzel sanatlar olarak, kurutma aşaması için uygulamalı ama hep kayıtlı denemelerin yapılması gerekmektedir.
Bu makalede çalışılan killerin, gölsel kil olmaları nedeni ile sadece yüzeyde çatlayan kabuklar ile dikey olarak kazılan çukurlardan alınan çamurların da farklı özellikler taşıyabilmeleri nedeni ile şekillendirilmek üzere hazırlanan çamurların, tarihlerinin belirtilerek saklanması ve denenmesi gerektiği, anlaşılmaktadır.

Bir seramikçinin şekillendirebileceği malzemeyi tanıyabilmesi gerekmektedir. "Ready made" yani satın alma ile sınırlı malzeme temin edişe yönelik üretim bilgisi dersleri, güzel sanatlar fakülterinde aşılması gereken bir durumdur. Özellikle Anadoludaki geleneksel çömlekçilerin, geçinebilme nedeni ile çömlekçiliği bırakmak zorunda kalmaları sonucunda bilgileri aktarılamamaktadır. Çarkta şekillendirme gibi şekillendirme bilgileri aktarılmaktadır ancak çeşitli nedenler ile ülkemize gönderilemeyen hammadde eksikliği, piyasada ESC 1 döküm çamuru sıkıntısı yaşatmıştır, bu bir örnektir. Aynı şekilde üniversitelerdeki çamur şekillendirme dersleri için satın alınarak tedarik edilen Menemen, Kütahya, Avanos ve fabrika üretimi hazır çamurlara erişim sağlanamadığı zaman, GSF'de seramik üretimi, son bulmak zorunda kalmamalıdır. Öğrenci ve öğretim elemanlarının, gerektiğinde doğadaki yabani kili tanıyabilmeleri gerekmektedir. Kütahya'da, yaklaşık 50 yıl önce kullanılan toprağın tükendiği, Çanakkale'de ustaların bildiği çömlekçi kil yataklarının yerleşim yerlerinin altında kalması gibi nedenler ile çıkarılamadığı, Menemen'de ise çamur kaynağının değiştiği belirtilmiştir. Şekillendirme teknikleri konusunda özellikle sosyal medyada neredeyse sonsuz örnekler paylaşılmaktadır. Öğrencilerin gerek akademik gerekse de üniversite dışı atölyelerde, izledikleri teknikleri pratik yaparak yani deneyerek becerilerini geliştirmeleri mümkündür. Ancak doğadan, kil (çamur) e ulaşabilmeyi ve kullanabilmeyi, Üniversite'de seramik eğitimi alan öğrencilerin bilmeleri gerekmektedir.

## KAYNAKÇA

BAYKAL Alev, **Kil Mineralleri Ders Notları**, Dokuz Eylül Üniversitesi Mühendislik Fakültesi Basım Ünitesi, İzmir, 2007.

ÇALIŞICI PALA İrem, "*Kastamonu Küçüksu Çömlekçiliğinin Günümüzdeki Durumu ve Kullanılan Caba Çamurunun Güncel Tasarımlarla Değerlendirilmesi*", **Uluslararası Taşköprü Pompeiopolis Bilim Kültür Sanat Araştırmaları Sempozyumu**, Kastamonu, 2017, s. 2202-2221.

ÇALIŞICI PALA İrem, "*Çini Alt Yapı Üretiminde Kullanılabilecek Teknikler*", **International Social Sciences Studies Journal**, 8:105; 2022, s. 4331-4344.

ÇİZER Sevim, Yasemin YAROL, "*Tarih Öncesi Çömlekçiliğin Halen Yaşadığı Bir Merkez: Gökeyüp*", **Sanat/Art**, No: 12, 2005, s. 04- 109.

DURGUT Emrah, Yıldız YILDIRIM, Çiğdem YİĞİT PALA, Kağan KAYACI, Hasan ERGİN, "*Killerin Fiziksel, Kimyasal Ve Mineralojik Özelliklerinin Plastikliğe Olan Etkisi*", **16. Ulusal Kil Sempozyumu**, Çanakkale, 2015, s. 187-192.

KILINÇ MİRDALI Nergis, Suna ÇETİN, "*Salbaş Yöresi Menekşe Serisi Killerinin Seramik Üretimine Uygunluğunun Araştırılması*" **12. Ulusal Kil Sempozyumu Bildiriler Kitabı**, Van, 2005, s. 509-512.

METE Zeliha, **Seramik Kimyası**, Kültür Bakanlığı Sertifika No: 166 13, Kütahya.

ÖZTÜRK Filiz, "*Agrega Katkılı Seramik Bünye Denemeleri*", **I. Sada Disiplinlerarası Sanat Sempozyumu**, 2018, Ankara, s. 159- 176.

ÖZTÜRK Filiz, "*Posof-Söğütlükaya Köyü Geleneksel Toprak Pileki Yapımı*", **Atatürk Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi**, 2020, 24 (2), s. 665-674.

ÖZTÜRK Filiz, "*Şavşat-Küplüce Köyü Çömlekçiliği ve Borçkalı Genç Usta*", **Akademik Sosyal Araştırmalar Dergisi**, Yıl: 7, Sayı: 95, 2019, s. 267-281.

POYRAZ Tayfun, **Bilecik İli Söğüt İlçesi ve Civarındaki Killerin Mühendislik Özellikleri ve Endüstriyel Açıdan Kullanımının Değerlendirilmesi**, Sakarya Üniversitesi Fen Bilimleri Enstitüsü, (Yüksek Lisans Tezi), 2019.

TANIŞAN H. Hüseyin, Zeliha METE, "Seramik Teknolojisi ve Uygulaması", Söğüt, 1986.

TÜRKMENOĞLU GÜNAL Asuman, "*Gölsel Killer: Jeolojik önemleri ve ekonomik potansiyelleri*", **12. Ulusal Kil Sempozyumu**, Van, Yüzüncü Yıl Üniversitesi, 2005.

## KAYNAK KİŞİ

METE Zeliha, Profesör, Dokuz Eylül Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi-Enstitüsünde Seramik Kimyası derslerini yürüten (şimdi emekli) öğretim elemanı.

## İNTERNET KAYNAKÇASI

Andy Ward, Ancient Pottery, erişim tarihi: 11. 12. 2023 https://ancientpottery.how/tempering-pottery-clay/
Uluslararası Ardahan Anadolu Seramikleri Sempozyumu, erişim tarihi: 11. 12. 2023 https://uaass.ardahan.edu.tr/

Kil Bilimleri Derneği, erişim tarihi: 11. 12. 2023 http://kilbilimleri.org/
Kil Bilimleri Türk Milli Komitesi Yönetmeliği, erişim tarihi: 11. 12. 2023 https://www.mevzuat.gov.tr/File/GeneratePdf?mevzuatNo=10216&mevzuatTur=UniversiteYonetmeligi&mevzuatTertip=5

Maden Tetkik ve Arama Genel Müdürlüğü, erişim tarihi: 11. 12. 2023 https://www.mta.gov.tr/v3.0/bilgi-merkezi/seramik-killer

Primitive technology, erişim tarihi: 11. 12. 2023 https://www.youtube.com/watch?v=ShvAN9bLwnw
Türkiye Kültür Portalı, Kınık Çömlekçiliği, erişim tarihi: 11. 12. 2023 https://www.kulturportali.gov.tr/turkiye/bilecik/nealinir/kinik-comlekclg

# FINDS OF ANATOLIAN CERAMICS IN THE OTTOMAN FORTRESS OF AZAK

**Dr. Irina GUSACH[1], Assoc. Prof. Dr. Kemal IBRAHIMZADE[2]**

[1] Senior Staff Scientist of the Azov History, Archaeology and Paleontology Museum-Reserve Azov, Rostov region / RUSSIA

[2] Ardahan University, Faculty of Humanities and Letters, Art History Department, Ardahan / TÜRKİYE

## Abstract

Archaeological research in the former Ottoman fortress of Azak at the mouth of the Don River, on the territory of the modern city of Azov (Rostov region, southern Russia), brings multiple finds of Anatolian ceramic dishes remnants. They are deposited, studied and exhibited in the Azov Historical, Archaeological and Paleontological Museum-Reserve.

Among the earliest finds are the so-called "Miletus Ware", dating from the XV–XVI centuries, produced in Iznik and other ceramic centers of Anatolia (Milet, Kutahya, Chanakkale, Konya, Pergamon, Diyarbakir).

Iznik painted faience vessels (jugs, vases, bowls, plates, dishes, mugs, etc.) were delivered to the fortress in the late XV – early XVII centuries.

Painted faience coffee cups of Kutahya and Ottoman clay smoking pipes were extremely popular in XVII–XVIII centuries, indicating that the traditions of coffee drinking and tobacco smoking were upheld in the Turkish military garrison.

The rare finds include the dishes of Istanbul (the products of the pottery workshops of Eyupsultan and Tekfur Palace), Chanakkale and still other unknown ceramic centers of Anatolia, dating from XVII – mid XVIII centuries.

**Keywords:** Ottomans, Azak Fortress, Anatolian Ceramics of XV–XVIII Centuries, Iznik and Kutahya Faience, Eyup Sultan, Tekfur, Chanakkale

## INTRODUCTION

At the present time the Ottoman fortress Azak is the archaeological site located on the coastal part of the modern city of Azov situated in the left bank of the river Don flowing into the Taganrog Gulf of the Azov Sea (Figure 1). The troops of the Ottoman Sultan Mehmed II the Conqueror captured the castle of the Italian colony Tana in 1475 in order to fortify their positions in the strategically important place which was situated in the crossroads of waterways and trade routes. Ottomans rebuilt a small Italian castle into a stone fortress Azak. Military garrison of 5 thousand people was located in the fortress[1]. In the middle of XVII century the Azak fortress was joined to the system of military fortifications on the Lower Don together with newly built guard towels (Shakhy and Sultaniye) and the fortress Sed-Islam. The presence of ottomans in north-eastern Azov Region continued till 1736 (except for 2 periods when the fortress was temporarily conquered in 1637 by Don Cossacks, and in 1696 by the troops of Russian tsar Peter I).[2]

It is confirmed by the results of archaeological excavations held in the territory of the former ottoman fortress Azak and its districts since 1962. Residential quarters of the modern city Azov are situated in this place nowadays. This fact complicates the work of archaeologists. Findings from the excavation sites come to the Azov Museum of History, Archaeology and Paleontology, where the experts in pottery are engaged in their processing and study. The museum has a hall dedicated to the historical events of the end of XV century – the first half of XVIII century. In addition to the model of the Azak fortress, items of arms and household of Ottoman garrison, it contains a certain amount of ceramic products connected with the stay of Ottomans in this fortress.

## 1. FINDS OF ANATOLIAN CERAMICS IN THE OTTOMAN FORTRESS OF AZAK

Ceramic finds of Anatolia mostly represented by the fragmented material (there are practically no whole samples) were not studied and classified for a long time due to the absence of experts in Ottoman pottery. In the recent years we managed to define and classify a large part of findings of Ottoman pottery and find out production centers due to the well-established cooperation with Turkish colleagues.

The earliest finds of Anatolian pottery from the excavations of Azak fortress are represented by a small number (only about 50 pieces) of fragments of pottery (no whole samples) of an open shaped (bowls and dishes) red-clay tableware, which is commonly called «Miletus Ware» after the place of its first finds in the city Miletus[3]. Recent scientific research on the territory of Anatolia showed that the pottery in «Miletus» style was produced in pottery workshops of Iznik, Miletus, Kutahya, Çhanakkale, Konya, Diyarbakır, Sardis, Ephesus and others[4].

---

[1] Эвлия Челеби , **Книга путешествия (Извлечения из сочинения турецкого путешественника XVII века)**, Москва 1979, ст. 27-40, 104-212.

[2] Виктория Олеговна Бурлака, **Азов – город с тысячелетней историей**, Азов 2009, ст. 86-183.

[3] Ирина Гусач, "Керамика с росписью в стиле «Милет» из турецкого Азака", **ИАИАНД в 2005 году**, Азов 2006, ст. 300-322; Friedrich Sarre, "Die Keramik der islamischen Zeit von Milet", **Das Islamische Milet: Ergebnisse der Ausgrabungen und Untersuchungen Seit dem Jahre 1899**, K. Wulzinger, P. Wittek, F. Sarre F. (ed.), Band III, Heft 4, Berlin 1935, p. 69-88.

[4] Nurşen Özkul Fındık, **İznik Roma Tiyatrosu Kazı Buluntuları (1980-1995) Arasındaki Osmanlı Seramikleri**, Ankara 2001, p. 84; Véronique François, "Elèments pour l'histoire ottoman d'Aphrodisias: la vaisselle de terre", **Anatolia Antiqua**, IX, Lyon 2001, p. 147-190; Jacques Burlot, Sylvie Yona Waksman, Beate Böhlendorf-Arslan, Joanita Vroom, Sarah Japp, Iryna Teslenko, "The

There are remains of art pottery painted in «Miletus» style from Iznik workshops («Miletus Ware Iznik») (Figure 2) and from another pottery workshop which has not yet been possible to identify (Figure 3) in the materials of archaeological excavations held in Azak. This pottery in Azak dates back to the turn of XV-XVI centuries. It came to Azak through the Crimea, where its findings are also known[5].

The production of Iznik pottery workshops, so called «Iznik Ware», is represented by fragments of painted earthenware (no whole samples) of an open shape (bowls, dishes, tureens, plates) and of closed shape (jars, vases, bottles, cups) and also by one fragment of fruit bowl (Figure 4).

The earliest Iznik earthenware products (the end of XV-XVI centuries) are represented by the vessels painted with blue cobalt in «Blue-and-White» style (Figure 5), and in «Golden Horn» style (turk. *Haliç işi*) named after the place of the first finding of the remains of pottery with such painting during the excavations held on the Golden Horn Coast in 1905-1906 (Figure 6). The fragments of the vessels with bichrome painting in «Blue-and-black», «Blue-and-turquoise», «Blue-and-green» styles and others can also be found (Figure 7).

The remains of pottery with bichrome painting in «Damascus» style (Figure 8) and in «Rhodos» style (Figure 9) refer to the late Iznik pottery (XVI-XVII centuries). There are especially a lot of remains of pottery in «Rhodos» style[6].

It must be noted that the validity of the use of the term «Iznik Ware» for the group of pottery described by us is in question at the moment. The point is that the recent laboratory research (laboratory in Lyon, France) show that there were lots of imitations of popular and expensive Iznik production. Such production was made in pottery centers such as Istanbul, Kutahya, Burgas, Sivas and others, and also in Syrian Damascus[7]. Discovering of all these centers is a matter for the future.

Kutahya is the second largest pottery center of Anatolia after Iznik represented in Azak by the finds of painted earthenware coffee cups (turk. – *fincan*), related to so called «Kutahya Ware». Coffee cups have two morphological types – bell-shaped and hemispherical. The most numerous are the earthenware coffee cups (whole and fragments) painted with blue cobalt. Archaeologists usually find them in the cultural layer of XVII – XVIII centuries. Painting motifs of the cups overlap with Chinese motifs – lotus flowers, curved

early Turkish pottery productions in western Anatolia: Provenances, contextualization and techniques", **XIth Congress AIECM3 on Medieval and Modern Period Mediterranean Ceramics Proceedings**, **19-24 October 2015 Antalya**, **vol.1**, Ankara 2018, p. 429.

[5] Ирина Б. Тесленко, "Турецкая керамика с росписью кобальтом в Крыму (проблемы хронологии)", **Поливная керамика Средиземноморья и Причерноморья X-XVIII вв**, С.Г Боварова (ed.), Том I, Киев 2005, ст. 385-410; Ирина Б. Тесленко, **Керамика Крыма XV века**, Киев 2021, ст. 91-97.

[6] Ирина Гусач, "Расписные полуфаянсы из Изника в турецкой крепости Азов", **Средневековые древности Дона: Материалы и исследования по археологии Дона**, Москва-Иерусалим 2007, ст. 345-349; Ирина Гусач, "Малоазийская поливная керамика XV-XVIII вв. из раскопок в турецкой крепости Азак", **Поливная керамика Средиземноморья и Причерноморья X-XVIII вв**., Т.2, Казань-Кишинев 2017, ст. 581-600.

[7] Oktay Aslanapa, "İznik'te Sultan Orhan İmaret Kazısı", **Sanat Tarihi Yıllığı**, C.1, İstanbul 1965, s. 26-29; Faruk Şahin, "Kütahya Çini-Keramik Sanatı ve Tarihinin Yeni Buluntular Açısından Değerlendirilmesi", **Sanat Tarihi Yıllığı**, C.IX-X, İstanbul 1979-1980, s. 259-286; Filiz Yenişehirlioğlu, "Activities for the «Iznik year»", **Müze**, İstanbul July 1989-June 1990, p. 38-39; Gönül Öney, "Çini ve Seramik", **Osmanlı Uygarlığı**, İstanbul 2003, s. 708-709; Véronique François, "Assemblages de céramiques du début XVe et du XVIIIe siècles à Damas", **Al-Rafidan: Journal of Western Asiatic Studies**, XXXII, Hiroshima 2011, p. 311.

thin stems of plants with small oval leafs, round shaped medals at the bottom with floral rosette in the middle. A stamp in the form of a star, concentric circle, spiral, Chinese characters can be found at the bottom of the cups (Figure 10).

In the first half of XVIII century people in Kutahya started to produce pottery with the bright polychrome painting of yellow, blue, red, green and black colors. Finds from Azak contain the cups with such painting. Moreover, in addition to the painting, some of them are decorated with incised diamond-shaped grid. Among the coffee cups there is an imitation of Chinese porcelain teacups of the Kangxi Emperor (the end of XVII-the beginning of XVIII centuries) with the blue painting and brown glaze decoration of different shades[8] (Figure 11).

The production of another pottery center of Anatolia – Çhanakkale is represented by single samples (only 4 fragments of vessels and 1 lid). It is most likely explained by a large distance of this center from the territory of the Lower Don. There are fragments of plates and a pot among the finds. They are all decorated by so called «marble-like» decoration and date back to XVII-XVIII centuries[9] (Figure 12). Çhanakkale dishware with such decoration is often messed with the dishware of Marmara pottery centers – Didymoteicho (turk. - Dimetoka) and Ganos (turk. - Gaziköy)[10]. Dishware from Azak belonging to other pottery centers of Anatolia has not yet been determined.

[8] Ирина Гусач, “Турецкие полуфаянсы XVIII века из Азова”, **Поливная керамика Средиземноморья и Причерноморья X-XVIII вв**, С.Г Боварова (ed.), Том I, Киев 2005, ст. 476-481; Ирина Гусач, “Археологические исследования на территории турецкой крепости Азак”, **ИАИАНД в 2004 году**, Азов 2006, ст. 133-134, фиг. 6 (1-8, 14-16).

[9] Ирина Гусач, “Глазурованная посуда с мраморовидным декором из османских крепостей Северо-Восточного Приазовья”, **Материалы по археологии и истории античного и средневекового Причерноморья**, №12, Нижневартовск 2020, ст. 453-510.

[10] John W. Hayes, “Turkish Pottery”, **Excavations at Saraçhane in Istanbul. Vol. 2. The Pottery**, Oxford 1992, p. 276; Véronique François, “Byzantine ou Ottoman? Une ceramique peinte a l’engobe decouverte en Meditrranee orientale”, **Anatolia Antique**, vol. III, Paris 1995, p. 231; Pamela Armstrong, Nergis Günsenin, “Glazed Pottery Production at Ganos”, **Anatolia Antique**, vol. III, Paris 1995, p. 179-201; Joanita Vroom, **Bizantine to modern pottery in the Aegean (7th to 20th Century): an introduction and field guide,** Utrecht 2005, p. 165; Lale Doğer, “İzmir Agorası Kazılarından 17.-19. Yüzyıl Seramik Buluntuları”, Sanat Tarihi Dergisi, XVII/1, İzmir 2008, s. 31; Gülgün Köroğlu, Filiz İnanan, “Sinop Balatlar Kilise Kazılarında Ortaya Çıkarılan Seramikler”, **XIth Congress AIECM3 on Medieval and Modern Period Mediterranean Ceramics Proceedings**, **19-24 October 2015 Antalya**, **vol.1**, Ankara 2018, p. 324.

## CONCLUSION

Thus, during scientific research of archeological finds from Ottoman fortress Azak situated in the North-Eastern Azov Region, ceramics from the following large Anatolian pottery centers were identified: Iznik, Kutahya and Çhanakkale. Definition of other production centers of Anatolian pottery causes certain difficulties at this stage of studying. Iznik ware is represented by the fragments (no whole samples) of clay «Miletus Ware» dated back to the turn of XV-XVI centuries on the monument and painted faience of the end of XV-XVII centuries. A problematic issue still remains the finding of faience of so called «Iznik circle» produced in other pottery centers of Ottoman Empire (Istanbul, Kutahya, Damascus and others) which are the imitation of Iznik production. Faience coffee cups, bowls and saucers with monochrome and polychrome decoration dated back to XVII-XVIII centuries refer to production of Kutahya center found in Azak. Late Anatolian glazed ceramics on the monument is represented by the production of Çanakkale center with marble-like and striped painting by engobes dated back to XVII-XVIII centuries.

## REFERENCES

ARMSTRONG Pamela, GÜNSENIN Nergis, "Glazed Pottery Production at Ganos", **Anatolia Antique**, vol. III, Paris 1995, p. 179-201.

ASLANAPA Oktay, "İznik'te Sultan Orhan İmaret Kazısı", **Sanat Tarihi Yıllığı**, C.1, İstanbul 1965, s. 26-29.

BURLOT Jacques, WAKSMAN Sylvie Yona, BÖHLENDORF-ARSLAN Beate, VROOM Joanita, JAPP Sarah, TESLENKO Iryna, "The early Turkish pottery productions in western Anatolia: Provenances, contextualization and techniques", **XIth Congress AIECM3 on Medieval and Modern Period Mediterranean Ceramics Proceedings**, **19-24 October 2015 Antalya**, **vol.1**, Ankara 2018, p. 427-431.

DOĞER Lale, "İzmir Agorası Kazılarından 17.-19. Yüzyıl Seramik Buluntuları", Sanat Tarihi Dergisi, XVII/1, İzmir 2008, s. 23-54.

FRANÇOIS Véronique, "Byzantine ou Ottoman? Une ceramique peinte a l'engobe decouverte en Meditrranee orientale", **Anatolia Antique-Eski Anadolu**, vol. III, Paris 1995, p. 203-217.

FRANÇOIS Véronique, "Elèments pour l'histoire ottoman d'Aphrodisias: la vaisselle de terre", **Anatolia Antiqua**, IX, Lyon 2001, p. 147-190.

FRANÇOIS Véronique, "Assemblages de céramiques du début XVe et du XVIIIe siècles à Damas", **Al-Rafidan: Journal of Western Asiatic Studies**, XXXII, Hiroshima 2011, p. 294-329.

HAYES John W., "Turkish Pottery", **Excavations at Saraçhane in Istanbul. Vol. 2. The Pottery**, Oxford 1992, p. 276.

KÖROĞLU Gülgün, İNANAN Filiz, "Sinop Balatlar Kilise Kazılarında Ortaya Çıkarılan Seramikler", **XIth Congress AIECM3 on Medieval and Modern Period Mediterranean Ceramics Proceedings**, **19-24 October 2015 Antalya**, **vol.1**, Ankara 2018, p. 319-329.

ÖNEY Gönül, "Çini ve Seramik", **Osmanlı Uygarlığı**, İstanbul 2003, s. 708-709.

ÖZKUL FINDIK Nurşen, **İznik Roma Tiyatrosu Kazı Buluntuları (1980-1995) Arasındaki Osmanlı Seramikleri**, Ankara 2001.

SARRE Friedrich, "Die Keramik der islamischen Zeit von Milet", **Das Islamische Milet: Ergebnisse der Ausgrabungen und Untersuchungen Seit dem Jahre 1899**, K. Wulzinger, P. Wittek, F. Sarre F. (ed.), Band III, Heft 4, Berlin 1935, p. 69-88.

ŞAHİN Faruk, "Kütahya Çini-Keramik Sanatı ve Tarihinin Yeni Buluntular Açısından Değerlendirilmesi", **Sanat Tarihi Yıllığı**, C.IX-X, İstanbul 1979-1980, s. 259-286.

VROOM Joanita, **Bizantine to modern pottery in the Aegean (7th to 20th Century): an introduction and field guide,** Utrecht 2005.

YENİŞEHİRLİOĞLU Filiz, "Activities for the «Iznik year»", **Müze**, İstanbul July 1989-June 1990, p. 38-39.

БУРЛАКА Виктория Олеговна, **Азов – город с тысячелетней историей**, Азов 2009.

ГУСАЧ Ирина, "Турецкие полуфаянсы XVIII века из Азова", **Поливная керамика Средиземноморья и Причерноморья X-XVIII вв**, С.Г Боварова (ed.), Том I, Киев 2005, ст. 476-481.

ГУСАЧ Ирина, "Керамика с росписью в стиле «Милет» из турецкого Азака", **ИАИАНД в 2005 году**, Азов 2006, ст. 300-322.

ГУСАЧ Ирина, "Археологические исследования на территории турецкой крепости Азак", **ИАИАНД в 2004 году**, Азов 2006, ст. 127-141.

ГУСАЧ Ирина, "Расписные полуфаянсы из Изника в турецкой крепости Азов", **Средневековые древности Дона: Материалы и исследования по археологии Дона**, Москва-Иерусалим 2007, ст. 345-349.

ГУСАЧ Ирина, "Малоазийская поливная керамика XV-XVIII вв. из раскопок в турецкой крепости Азак", **Поливная керамика Средиземноморья и Причерноморья X-XVIII вв**., Т.2, Казань-Кишинев 2017, ст. 581-600.

ГУСАЧ Ирина, "Глазурованная посуда с мраморовидным декором из османских крепостей Северо-Восточного Приазовья", **Материалы по археологии и истории античного и средневекового Причерноморья**, №12, Нижневартовск 2020, ст. 453-510.

ТЕСЛЕНКО Ирина Б., "Турецкая керамика с росписью кобальтом в Крыму (проблемы хронологии)", **Поливная керамика Средиземноморья и Причерноморья X-XVIII вв**, С.Г Боварова (ed.), Том I, Киев 2005, ст. 385-410.

ТЕСЛЕНКО Ирина Б., **Керамика Крыма XV века**, Киев 2021.

ЧЕЛЕБИ Эвлия, **Книга путешествия (Извлечения из сочинения турецкого путешественника XVII века)**, Москва 1979.

## FİGURES




**Figure 1.** The location of the former Ottoman fortress Azak (modern city Azov, Rostov Region, the Russian Federation)



**Figure 2**. The Ottoman fortress Azak (Russian fortress Azov). Drawing from the archive of Sweden (SE/KrA/0406/19/003/005).

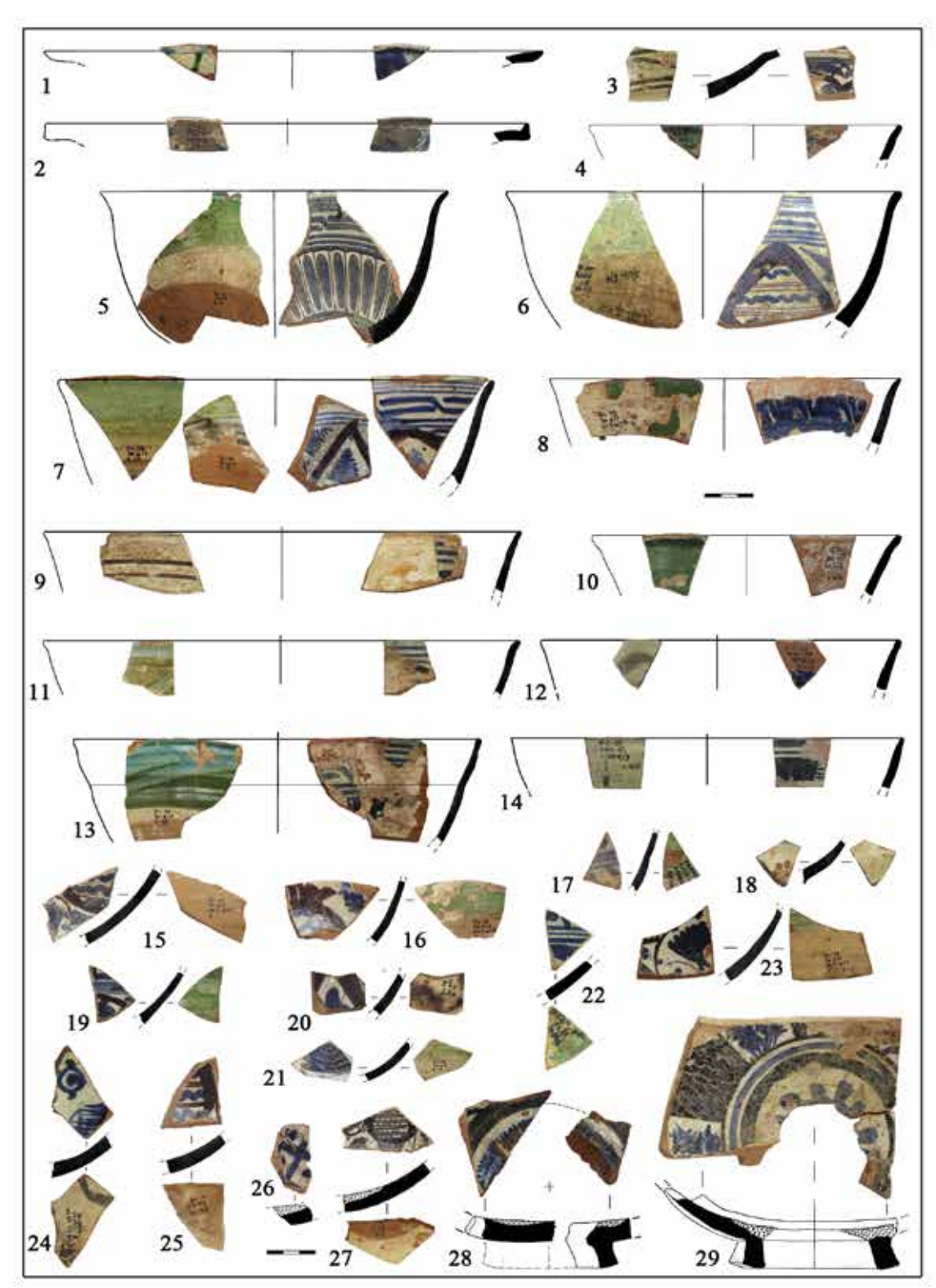



**Figure 3.** Archaeological finds from the territory of the Ottoman fortress Azak. Fragments of art pottery (dishes, bowls) painted in «Miletus» style («Miletus Ware») (1-29). Iznik, the turn of XV-XVI centuries.

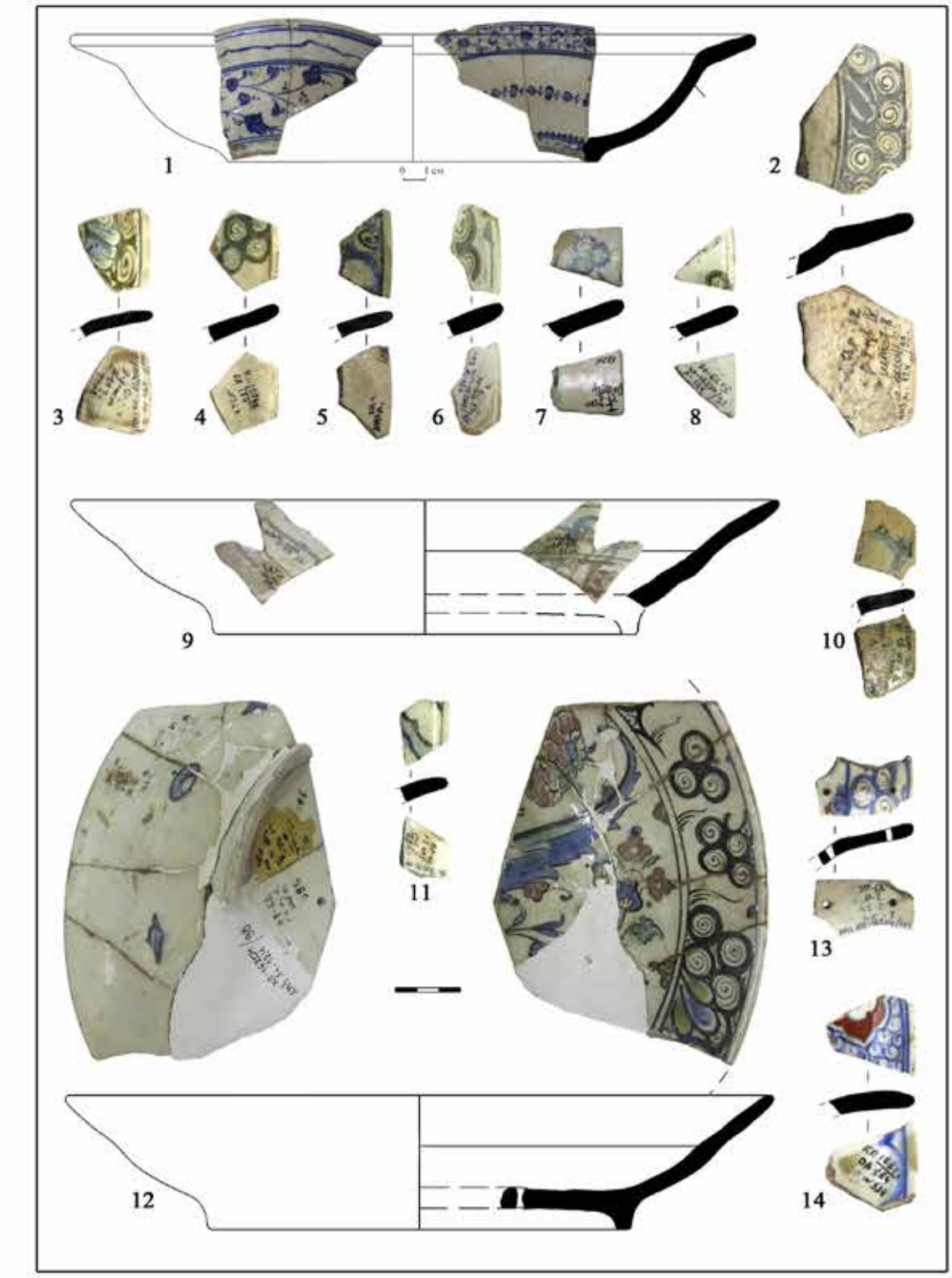



**Figure 4.** Archaeological finds from the territory of the Ottoman fortress Azak. Fragments of earthenware (dishes) painted in «Golden Horn» style (1) and «Rhodos» style (2-14).

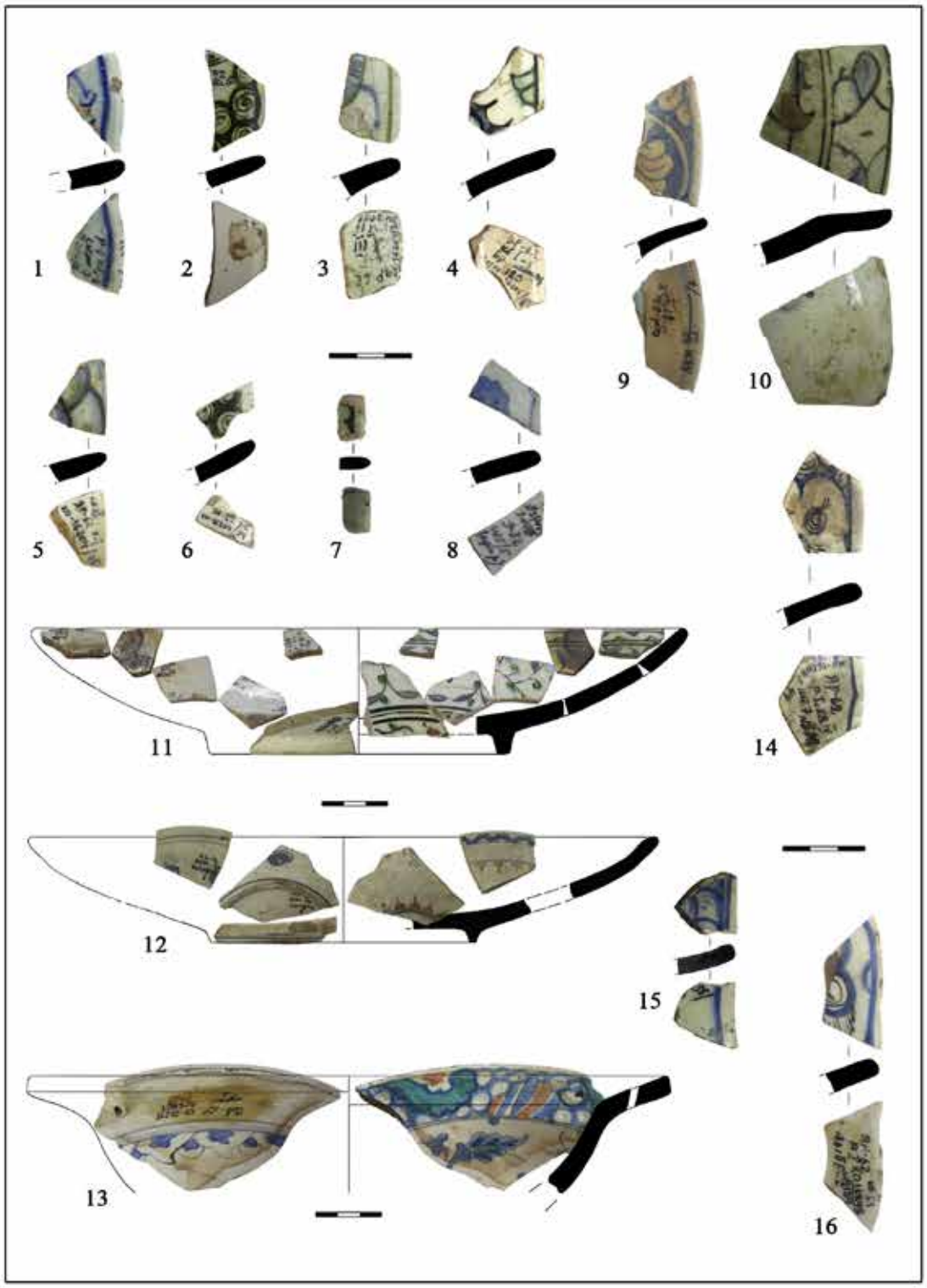



**Figure 5.** Archaeological finds from the territory of the Ottoman fortress Azak. Fragments of earthenware (dishes) painted in «Blue-and-White» (1, 9, 15), «Blue-and-Green» (3), «Blue-and-Black» (8, 14, 16) and «Rhodos» (2, 4-7, 10-13) styles. Iznik, the end of XV-the beginning of XVII centuries.

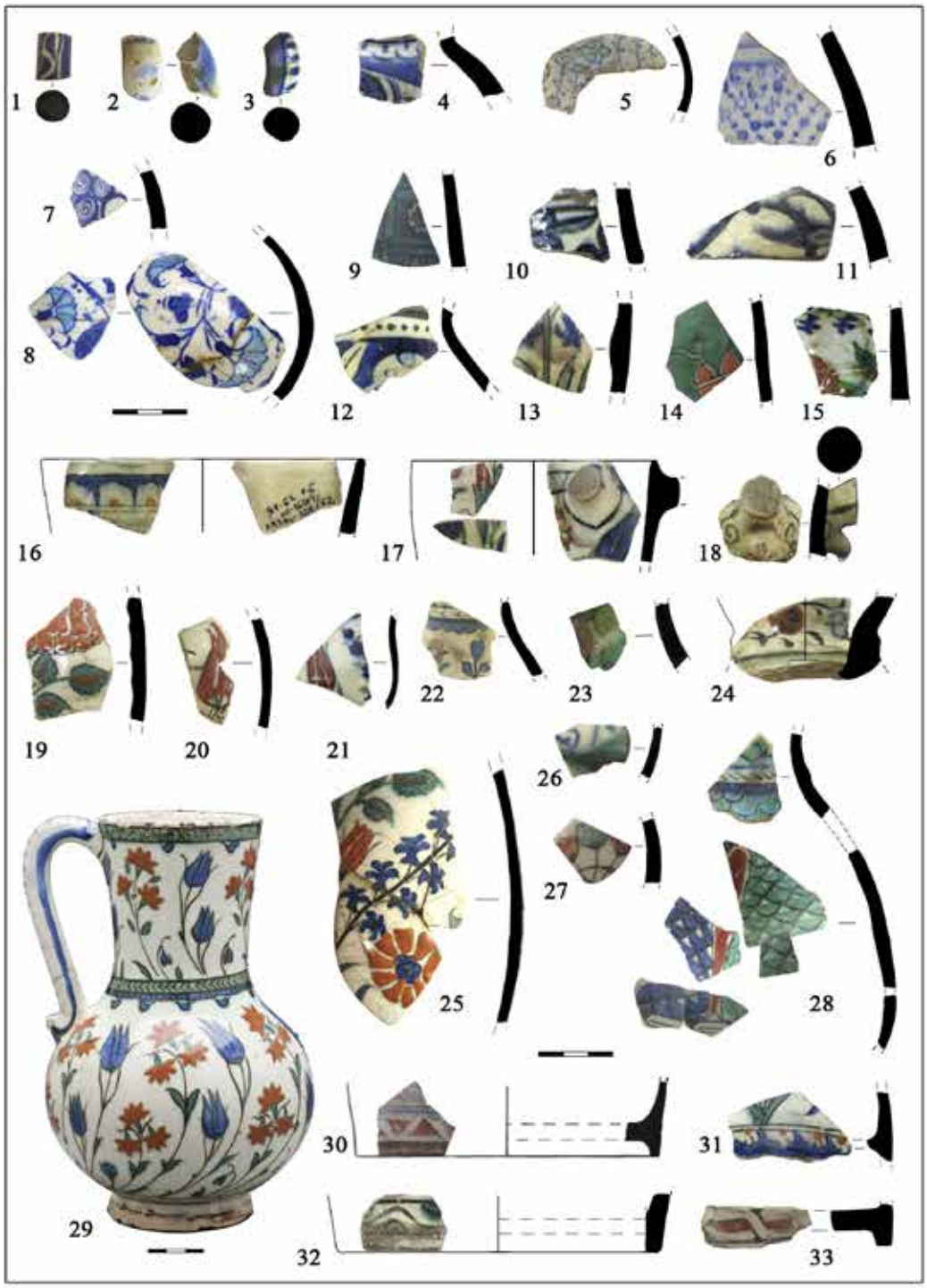



**Figure 6.** Archaeological finds from the territory of the Ottoman fortress Azak. Fragments of earthenware (jars, vases) painted in «Blue-and-White» (1-4, 7), «Golden Horn» (5, 6), «Blue-and-Turquoise» (8, 9), «Blue-and-Black» (10, 11), «Damascus» (12) and «Rhodos» (13-28, 30-33) styles. Iznik, the end of XV-the beginning of XVII centuries. 29 – jar painted in «Rhodos» style, Iznik, XVI century. Los Angeles County Museum of Art, the USA.

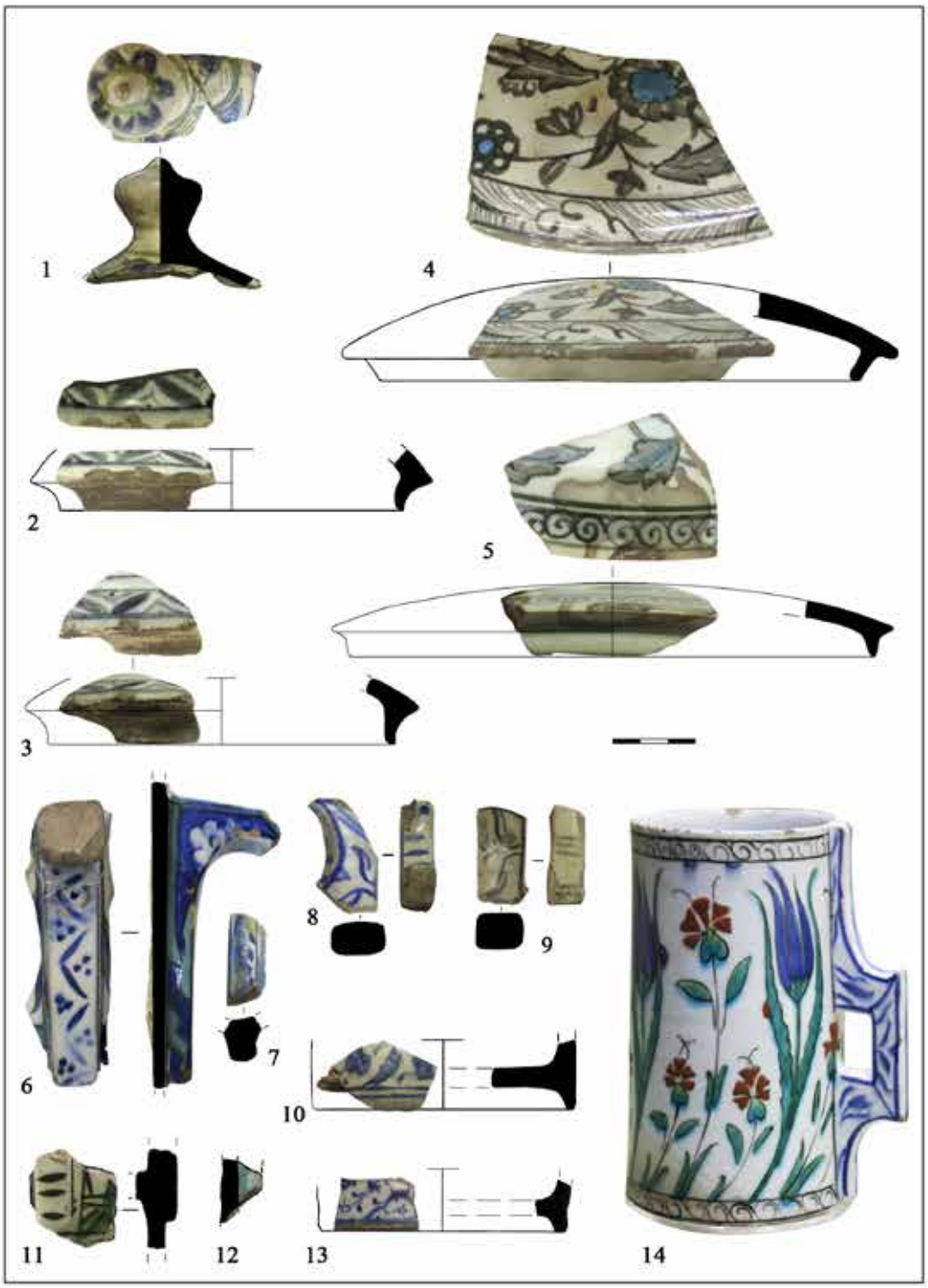



**Figure 7.** Archaeological finds from the territory of the Ottoman fortress Azak. Fragments of earthenware (cups, vessels caps) painted in «Blue-and-Green» (1), «Blue-and-Black» (2, 3), «Grey-and-Turquoise» (4, 5), «Rhodos» (6, 9, 11, 12), «Blue-and-White» (8, 10), «Golden Horn» (13) styles.




**Figure 8.** Archaeological finds from the territory of the Ottoman fortress Azak. Fragments of earthenware coffee cups painted in «Blue-and-White» style (1-14). Kütahya, XVII-the beginning of XVIII centuries.

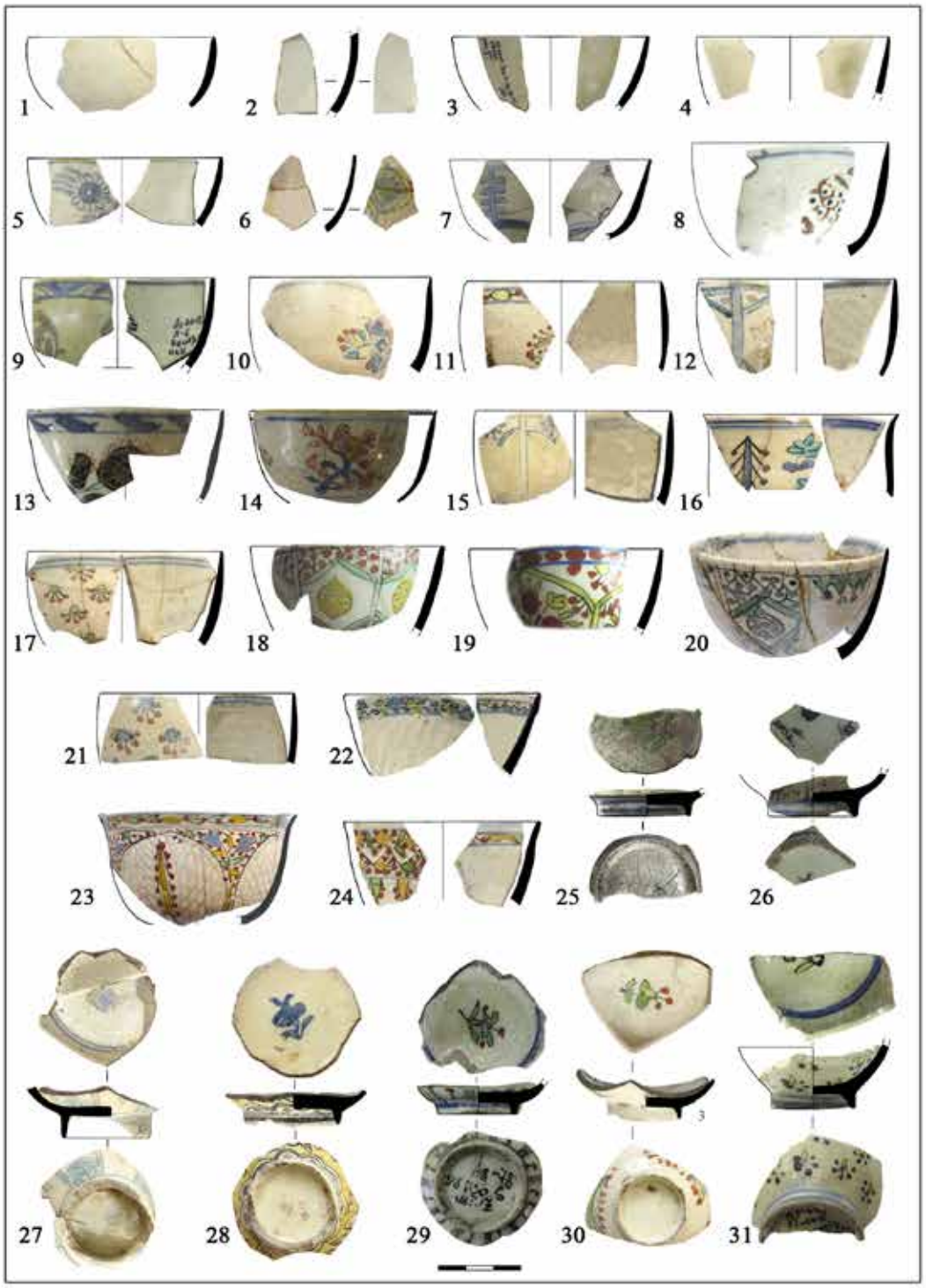



**Figure 9.** Archaeological finds from the territory of the Ottoman fortress Azak. Fragments of earthenware coffee cups with bichrome (5-9) and polychrome painting (10-31), without painting (1-4). Kütahya, XVII-the beginning of XVIII centuries.

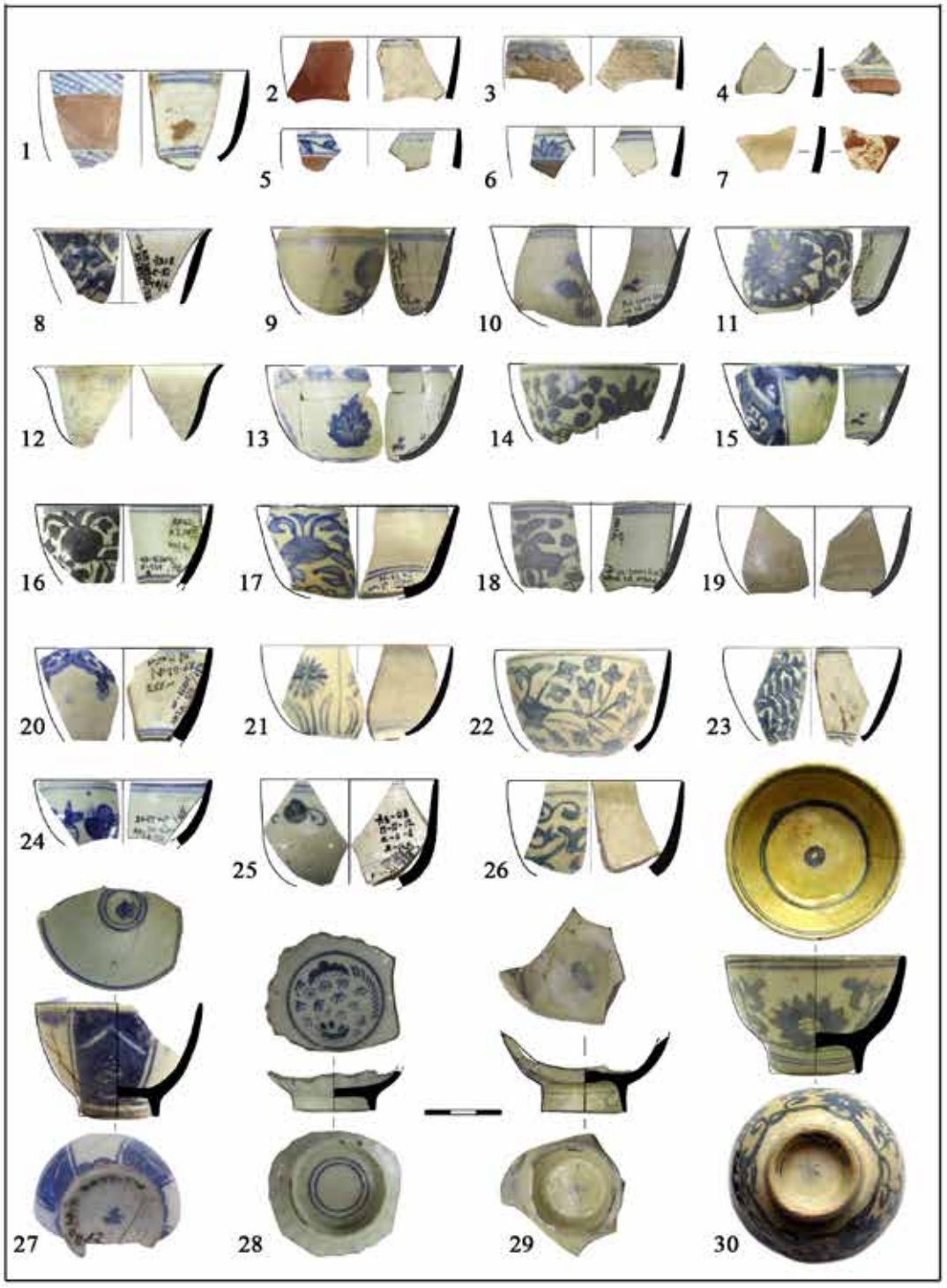



**Figure 10.** Archaeological finds from the territory of the Ottoman fortress Azak. Fragments of earthenware bowls painted in «Blue-and-White» style (1-11) and polychrome painting (12-16). Kütahya, XVII-the beginning of XVIII centuries.

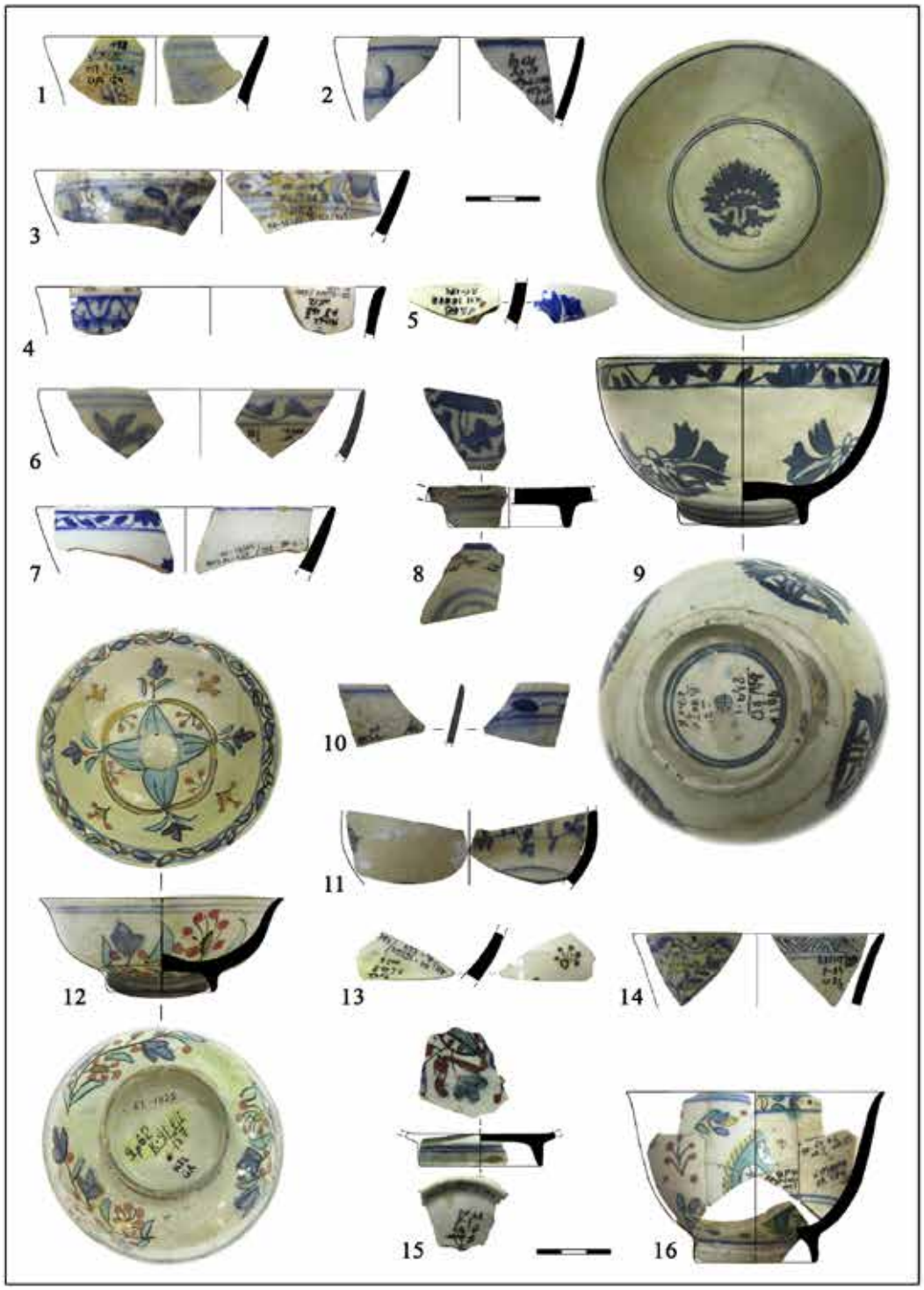



**Figure 11**. Archaeological finds from the territory of the Ottoman fortress Azak. Fragments of pottery (dishes, jars) and a cap with marble-like decoration. Çhanakkale, XVII-the beginning of XVIII centuries.

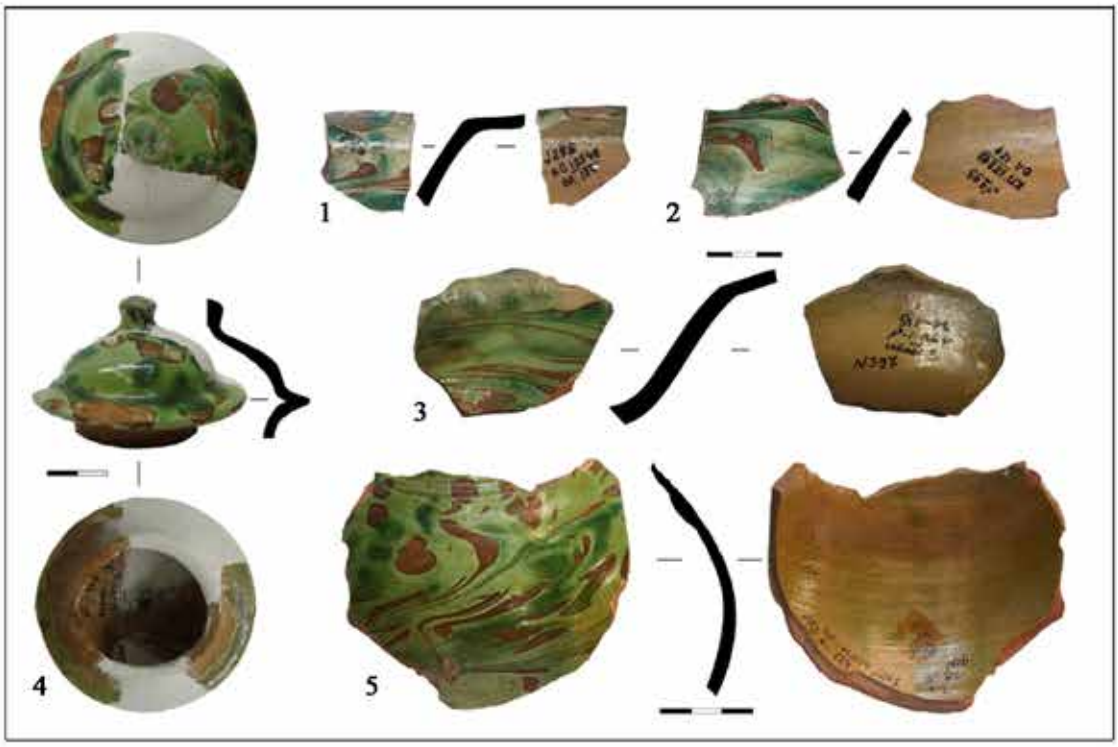



**Figure 12**. Archaeological finds from the territory of the Ottoman fortress Azak. Fragments of pottery (dishes, jars) and a lid with marble-like decoration. Çhanakkale, XVII-the beginning of XVIII centuries.

# FAIENCE DISCOVERED IN OTTOMAN FORTS LOCATED IN SOUTHWESTERN GEORGIA

**Assist. Prof. Dr. Kakhaber KAMADADZE[1],**
**Prof. Dr. Emzar KAKHIDZE[2]**

[1]Batumi Shota Rustaveli State University Cultural Heritage Protection Agency of Ajara, Batumi, GEORGIA, kqamadadze@gmail.com

[2]Batumi Shota Rustaveli State University Batumi Archaeological Museum of Ajara Museums, Batumi, GEORGIA, e.kakhidze@gmail.com , Orcid: 0000-0003-1102-983X

## Abstract

The Ottomans began their thorough penetration into southwestern Georgia since the middle of the 16th century. At the initial stage, in 1547 they took away Gonio, the antient fort close to Batumi. Janissary garrison permanently was stationed at this fort as well as in Tsikhidziri since 1762 until 1878, when Ajara become part of Russian Empire.

Among the numerous types of artifacts, faience found in these forts is noteworthy. Mainly those products are manufactured in İznik and Kütahya, like of other manufacturing centres, imitating the Chinese ,"blu-white" porcelain. According to design features, there are 3 type of İznik and 4 type of Kütahya are all located.

First stage İznik group with paintings in the style of ,"Abraham of Kütahya" or ,"Blu-and-white" appeared in the end of the 15th century; Next group of faience vessels with painting in the style of ,"The Damascus" are dated by the early half of the 16th century and last are vessels with painting in the style of ,,The Rhodian" since the Middle of the 16th century.

After fall of the İznik production center at the beginning of 18th century, Kütahya become the new main center for ceramics production. The most popular shapes were small thin-walled bowls, coffee cups and jugs. The majority of the Kütahya ceramics are the fragments of small size coffee cups and jugs. According to shape and decoration coffee cups can divided into four type: cobalt blue paint; one color (monochromic); two colors (bichromic) and many colors (polychromic).

**Key words:** Ottoman Empire, southwestern Georgia, faience

## INTRODUCTION

**Historical background**: The Ottomans began their thorough penetration into southwestern Georgia, modern Ajara since the middle of the 16th century. At the initial stage, in 1547 they took away fort of Gonio, the Roman and Byzantine fort close to Batumi. Janissary garrison permanently was stationed at this fort as well as in Tsikhidziri where they appeared since 30s of the 18th century and finally settled down in 1762. This situation was maintained until 1878, when Ajara become part of Russian Empire.

**On faience general**: Among the numerous types of artifacts, faience found in these forts is noteworthy. In region of our interest mainly those products are found which artisans from İznik and Kütahya, like of other manufacturing centers, imitating Chinese ,"blue-white" porcelain.

## 1. IZNIK PRODUCTION

According to colors and artistic decoration, three main periods can be singled out in the development of İznik ceramics:

**Group 1.** Faience vessels with paintings in the style of "Abraham of Kütahya" or "Blue-and-white", end of 15th to middle 16th centuries[1].

The vessels, painted in this style, are the earliest of the faience. They began to make them in İznik at the end of the 15th century. In the court of Topkapı Seray a cup was found with this painting and writing: "This is the vessel of God's servant Abraham of Kütahya. 959 (1510), March 11." In honor of the artisan, who left his writing on the cup, this style of painting was called "Abraham of Kütahya." Yet, inasmuch as this group of ceramics were painted in blue (cobalt) on a white back-ground (engobe), like the Chinese glazed vessels from the period of the Min dynasty (1368 – 1644), it received yet another name, "Blue-and-white."

**Group 2.** Faience vessels with painting in the style of "The Damascus" middle 16th through 17th centuries[2]. The name "The Damascus" was affixed to the painting style by mistake. For a long time it was thought, that this ceramic was manufactured in Damascus, Syria, since it got to the European markets through that larger merchandising center. However, researchers were able to explain that in reality these vessels were made in İznik in the middle 16th and 17th centuries[3]. The range of colors of its painting greatly differed from previous types, in that it included blue, turquoise, magenta, green and black (for contour) colors. Turkish themes, such as figures of tulips, hyacinth, cloves, rosebuds, bushes and trees (more often cypresses), instead of Chinese themes, were dominate in these paintings. The forms of the vessels, the technological marks of the ceramic material and the quality of the glaze from that period were principally unchanged.

[1] İznik I (1480/90-1525/30) according to Arthur Lane, **Late Islamic Pottery**, London 1957, pp. 43-44.
[2] İznik II (1525/1530-1555): A. Lane, **Late Islamic Pottery**, pp. 53-54.
[3] A. Lane, **Late Islamic Pottery**, p. 44; Gönöl Öney, "*Çini ve Seramik*", **Osmanlı Uygarlığı 2**, İstanbul 2003, s. 712-713

**Group 3.** Faience vessels with painting in the style of "The Rhodian" from middle 16th through 17th centuries[4].

Pertaining to it are the best samples of the faience İznik vessels, mistakenly named "Rhodians", because of the fact that they were shipped for sale in Europe through the isle of Rhode[5]. Their polychrome painting significantly differs from the paintings on vessels of the previous groups. Two new colors are present therein, namely bright red and bright green. The red paint was derived from silicate clays, rich with iron oxide and mingled with a thick, adhesive compound. It gave the picture on the ceramic a special artistic effect, that of relief and volume. The main themes of the paintings are of growing plants. The images include the fruits of trees (especially pomegranate), large toothed leaves (timber) and orchard flowers (tulips, hyacinth, cloves, roses). Chinese themes, such as lotuses and clouds, continued to be used in these paintings. The "scaled" ornament was in fashion. All the pictures have thin black or dark green contours[6].

## 2. KÜTAHYA RODUCTION

Among the finds in southwestern Georgia pottery with decorations in the style of "Abraham of Kütahya" are fragments of cups, plates, bowls, Lids and Jugs (Figure 1. 1-4). The themes of the decorations include lotuses, "Chinese clouds," buds of leaves, etc. Paintings of earlier (end of the 15th century) vessels were usually done in dark blue paint, whereas paintings of later vessels (beginning of the 16th century) were done in light blue paint. The plates are characterized by roundish lap, widely convex mouth and low ring-like heel Bowls are represented by wall and bottom-heel fragments. They are characterized by high heels and flat bottom[7].

The most creative period of the Ottoman ceramics is İznik II (Damascus Style). This period is considered as the highest peak of development of the İznik pottery production. It is distinguished by rich decoration variations and colorings. To the samples decorated in blue against the white background were added green, olive, purple and black colors, mostly for contours, from 1530. For the decoration of ceramics the following

---

[4] İznik III (1555-1700): A. Lane, **Late Islamic Pottery**, pp. 54-60.

[5] G. Öney, "*Çini ve Seramik*", s. 725.

[6] Юрий А. Миллер, **Искусство Турции**, Москва 1965, с. 40; John W. Hayes, **Excavations at Saraçhane in Istambul 2**: **The Pottery**, Princeton/ Washington, pp. 244-256; Véronique François, "*Circulations des potiers ou des modelès? Production damascène de vaisselle ottomane ,,à la manière" d'İznik*", **Поливная керамика Средиземноморья и Причерноморья X-XVIII ВВ**. **2***,* Казан-Кишинев 2017, p. 217-243; Светлана А. Беляева, Елена Е. Фиалко, "*Керамика Изника конца XV-XVI вв. из раскопок Нижнего двора Аккерманской крепости*", **Поливная керамика Средиземноморья и Причерноморья X-XVIII ВВ**. **2***,* Казан-Кишинев 2017, сс. 561-580; Ирина Р. Гусач, "*Малоазийская поливная керамика XV—XVIII вв. из раскопок в турецкой крепости Азак*", **Поливная керамика Средиземноморья и Причерноморья X-XVIII ВВ**. **2***,* Казан-Кишинев 2017, сс. 581-600.

[7] Кахабер Камададзе, "*Турецкие фаянсовые кофейные чашечки в памятниках Юго-Западной Грузии*", **Стародавне Причорномор'я, Випуск 11**, Одеса 2016, сс. 220-225; Kakhaber Kamadadze, Guram Chkhatarashvili, "*The İznik pottery found in the Gonio fort*", **Могилянські читаня, Збірник наукових праць**, Київ 2019, pp. 301-308; Ирина Р. Гусач, Кахабер Камададзе, "*Малоазийские фаянсы и китайский фарфор в быту турецкого гарнизона крепости Гонио-Апсар (по материалам раскопок 2018 года)*", **Świątowit. Supplement Series C: Pontica et Caucasica 2**, Warsaw 2021, сс. 205-218; კახაბერ ქამადაძე, თათული მოწყობილი, "*ბოლო წლებში (2015-2021 წწ) გონიოს ციხის ტერიტორიაზე აღმოჩენილი ფაიანსის ნაწარმი*", **გონიო-აფსაროსი 11**, ბათუმი 2021, გვ. 176-189 [Kakhaber Kamadadze, Tatuli Motskobili, "*Recent evidence of faience (2015-2021) from the territory of Gonio"*, **Gonio-Apsarus 11**, Batumi 2021, pp. 176-189]; Kakhaber Kamadadze, **The Late Middle Ages Archaeological Materials From Gonio Fort,** Batumi 2022**,** pp. 96-103; კახაბერ ქამადაძე, "*ფაიანსის ჭურჭელი გონიოს ციხიდან*", **გონიო-აფსაროსი 12**, ბათუმი 2023, გვ. 272-280 [Kakhaber Kamadadze, "*Faience Vessels from Gonio Fort*", **Gonio-Apsarus 12**, Batumi 2023, pp. 272-280].

flowers appear and occupy the dominant places: roses, hyacinths, honeysuckle, chrysanthemums, and most of all – tulips and carnations[8].

The ceramics of İznik II is represented on the territory of southwestern Georgia with the fragments of walls and bottoms of plates, Bowls and jugs (Figure 1.5-7). The majority of them are plate fragments[9].
In the first half of the 16th century in the paintings on the faience İznik vessels appeared a new ornamental theme, that of spirals from thin stems with fine leaves and flowering rosettes in the form of a little star. Sometimes the spirals were matched with figures of tulips, Chinese lotuses or rhombuses. The painting as before was done in a blue (blue-green) color on a white background and decorated traditional vessels, such as jugs, vases, cups, etc. Since this pottery came to the European markets from İstanbul, for a long time it was thought that it was manufactured in ceramic workshops on the banks of the Golden Horn Bay. Later the İznik origin of this series of articles was proven, but the habitual term "Golden Horn ceramics" remained[10].

In spite of its popularity in the Ottoman Empire, in the fortress of Gonio the faience İznik vessels with the painting in the "Golden Horn" were, as it appears, a great rarity. In the Gonio fort we were able to come up with only two such fragments.

The group of late İznik III ceramics is dated to 1555-1700 and is known as the Rhode style. In the Rhode style ceramics, the Ottoman potters use in painting distinct green and especially, distinct red colors. From that period the majority of specimens are painted with colors characteristic to bright tones: blue, red, green, yellow, brown and grey that are surrounded with black contours. The highest quality ceramics in İznik pottery is made in exactly this period and the ceramic ware of this period occupy one of the distinguished places in the most valuable collections of the world-famous museums[11].

The İznik pottery of this period is represented on the territory of southwestern Georgia with the mouth, wall and bottom fragments of plates and bowls (Figure 1.8-11).

Specimens similar to the İznik ceramics found in southwestern Georgia are discovered elsewhere in Georgia: Sulori and Kutaisi forts, Dedatsikhe in Tbilisi, archaic fortr of Nardevani (Tsalka), etc.

---

[8] Ю.А. Миллер, **Искусство Турции**, с. 40; John Carswell, **Iznik Pottery**, London 2006, pp. 82-83; Sitare T. Bakır, "*Osmanli Sanatinda Bir Zirve İznik Çini ve Seramikleri*", **Anadolu'da Türk Devri Çini ve Seramik Sanati** (Editör: Gönül Öney – Zehra Çobanlı), Ankara 2007, s. 279-305; Ara Altun, "*İznik Kazıları Işiğinda Osmanli Çini ve Seramikleri*", **Anadolu'da Türk Devri Çini ve Seramik Sanati** (Editör: Gönül Öney – Zehra Çobanlı), Ankara 2007, s. 309-325.

[9] К. Камададзе, "*Турецкие фаянсовые кофейные чашечки в памятниках Юго-Западной Грузии*", с**.** 220-225; Kakhaber Kamadadze, Guram Chkhatarashvili, "*The İznik pottery found in the Gonio Fort*", pp. 301-308; И.Р. Гусач, К. Камададзе, "*Малоазийские фаянсы и китайский фарфор в быту турецкого гарнизона крепости Гонио-Апсар (по материалам раскопок 2018 года)*", сс. 205-218; K. Kamadadze, **The Late Middle Ages Archaeological Materials From Gonio Fort,** pp. 96-103.

[10] A. Lane, **Late Islamic Pottery**, pp. 50-51; Магдалина Станчева, "*Турски фаянс от София*", **Известия на Археологическия Институт, Българска Академия на науките 23,** София, 1960, с. 140 ; Юрий А. Миллер, **Художественная керамика Турции**, Ленинград, 1972, с. 30; G. Öney, "*Çini ve Seramik*", s. 710.

[11] A. Lane, **Late Islamic Pottery**, p. 55; S.T. Bakır, " *Osmanli Sanatinda Bir Zirve İznik Çini ve Seramikleri* ", s. 279-305; A. Altun, " *İznik Kazıları Işiğinda Osmanli Çini ve Seramikleri* ", c. 309-325.

The production of the ceramic ware in İznik reduces from the 17th century, whereas from 1716 ceases existence completely[12]. It is explained in different ways. Some think it was caused by the fact that the city lost its strategic importance due to removal of the caravan road northwards[13]. Others connect it to the spread of malaria disease in those places due to which craftsmen left the city. One of the main reasons is the reduction of demand on the product inasmuch as the items made in İznik were mostly intended for the high society. Apparently, since the 18th century high society members gave advantage to Chinese porcelain and European produce. Respectively, the İznik produce lost its popularity[14].

After the final fall of the İznik production center, Kütahya became the new main center for ceramics production. The products from Kütahya are painted in polychromic way in blue, green, red, purple, yellow, brown and violet and decorated with flowers, geometrical and figure ornaments. The most popular shapes were small thin-walled bowls, coffee cups and jugs. Chinese and European porcelain made especially big influence on the Kütahya products. In order to have success at European markets, the samples were often made in imitation to the European products[15].

The majority of the Kütahya ceramic ware found on the territory of the southwestern georgia is the fragments of small size coffee cups and jugs. According to the shape and decoration coffee cups can be divided into four type: 1. painted in cobalt blue paint; 2. painted in one color ("monochromic"); 3. painted in two colors ("bichromic") and 4. painted in many colors ("polychromic") cups.

In the inside part of **type 1**, cups various types of flower ornaments are painted in cobalt blue paint against the white background (Figure 2.1-3). The main décor is many-petal flower, lotus, rose and Cyprus. The outer lap surface is decorated with ornament. For the inside part ornaments are met at the bottom of the vessel. In the inside surface of some vessels the ornament is surrounded with one or two circular lines. Paintings are of light-blue color, while contours are dark blue. According to the earthenware thickness they are divided into two variation: a) thin-walled and b) thick-walled specimens. On the bottom of some samples different types of stamps are painted in cobalt blue paint: star-like consisting of 4 or 3 intercrossed traits thus getting the image of six or eight-point stars; two intercrossed traits in a circle. Star-like stamps are met most often. Similar stamp is met on the cups of other group as well but unlike this group, the star-like stamps are painted in black paints on them[16].

---

[12] Burcu Kırmızı, **An Archaeometric Application to a Group of Early Ottoman Ceramics from İznik**, Master Thesis, Middle East Technical University, Ankara 2004, p. 90; Aysun Küçükyılmazlar, **İstanbul Ticaret Odası Çini Araştırması**, İstanbul 2006, s. 9.

[13] B. Kırmızı, **An Archaeometric Application to a Group of Early Ottoman Ceramics from İznik**, s. 3.

[14] Lynda Carroll, **"***Toward an archaeology of non-elite consumption in late Ottoman Anatolia*", **A Historical Archaeology of the Ottoman Empire: Breaking New Ground**, edited by Uzi Baram and Lynda Carroll NY/Boston/Dordrecht/London/Moscow 2002, p. 174.

[15] A. Lane, **Late Islamic Pottery**, pp. 63-65; Ю.А. Миллер, **Художественная керамика Турции**, с. 157-160.

[16] К. Камададзе, "*Турецкие фаянсовые кофейные чашечки в памятниках Юго-Западной Грузии*", с**.** 220-225; Kakhaber Kamadadze, Guram Chkhatarashvili, "*The İznik pottery found in the Gonio Fort*", pp. 301-308; И.Р. Гусач, К. Камададзе, "*Малоазийские фаянсы и китайский фарфор в быту турецкого гарнизона крепости Гонио-Апсар (по материалам раскопок 2018 года)*", сс. 205-218; K. Kamadadze, **The Late Middle Ages Archaeological Materials From Gonio Fort,** pp. 96-103.

Apparently, the idea of putting stamps on the Ottoman faience is of European origin and made in imitation to Meissen production [Lane, 1957:65; Миллер, 1972:168-169]. This group of Kütahya coffee cups was greatly influenced by the "blue-white" porcelain of the Ming dynasty (1368-1644). The group of faience coffee cups made in imitation to the "blue-white" porcelain appears from the mild 17th century and becomes especially popular at the end of the same period. This group of coffee cups was produced until the beginning of the 18th century. Since that time the samples decorated with cobalt blue paint were replaced by polychromic painted ceramics[17].

Apart from coffee cups, a lid and a bowl. decorated with cobalt blue paint were discovered on the territory of the Gonio fort (Figure 2.4-6).

**Type 2.** After the group of coffee cups comes monochromic type. So far is only one fragment of mouth-lap of cup. Two-colored and many-colored painted cups appear relatively later, in the first half of the 18th century and spread more widely than the specimens painted in cobalt blue paint or brown paint (Figure 2.5).

**Type 3.** The group comprises cups painted in two different colors. They are characterized by bell-like laps, slightly convex mouth and low ring-like heels (Figure 2.7-13).

Painting of cups in brown color became popular at the end of the 17th century and the first quarter of the 18th century, under the influence of the porcelain cups made in China during the reign of Emperor Kangxi (1662-1722)[18].

**Type 4.** comprises cups painted in many colors. There are small ornaments of plant often merged with geometric figures on the specimens of this group. The contours of images are elaborated in dark brown or black paints whereas the images are of distinct yellow, green, light blue or red colors that rendered vessels festive look. The plant ornaments consist of flowers, leaves, boughs, grape clusters, cypresses and medallions. According to the decoration technique they are divided into two variation: a) for painting of cups light blue, green, black, blue and red colors are used, and b) here belong the cups painted in black, yellow, green, light blue, blue and brown colors. Dominant color in images is yellow.

Bowls and jug fragments of the Kütahya production center are found in other centres of southwestern Georgia. They are decorated with different décor. Apart from the Gonio fort, the fragments of various vessels of Kütahya faience are discovered in Batumi and Tsikhisdziri fortresses too. They are met on the monuments of Ajara highlands, though in small numbers. A fragment of thin-walled vessel with a small foot is found on the territory of Zendidi fortress. A small fragment of a wall of a turquoise glazed bowl is found on the Khikhani fortress as well. Because of fragmented materials it is difficult to make the impression about the entire shape of the vessels. In Georgia the Kütahyan products are found on Dedatsikhe in Tbilisi, Dmanisi settlement site and Kutaisi fortress[19].

---

[17] Joanita Vroom, "*Kütahya between the lines: Post-Medieval ceramics as historical information*", **Between Venice and İstanbul: Colonial Landscapes in Early Modern Greece**, edited by Siriol Davies and Jack L. Davis, Athens 2007, p. 84.

[18] Ирина Р. Гусач, "*Китайский фарфор XVII-XVIII вв. из раскопок на территории турецкой крепости Азак"*, **Историко-археологические исследования в Азове и на Нижнем Дону в 2009 г. 25**, ред. В.Я. Кияшко, Азов 2011, с. 398.

[19] К. Камададзе, "*Турецкие фаянсовые кофейные чашечки в памятниках Юго-Западной Грузии*", с**.** 220-225; Kakhaber Kamadadze, Guram Chkhatarashvili, "*The İznik pottery found in the Gonio Fort*", pp. 301-308; И.Р. Гусач, К. Камададзе,

Despite not very high artistic level, the faience products were made in the city of Kütahya all through the 18th century and the beginning of the 19th century. Since then the city loses its significance and the center for ceramic ware transfers to Çanakkale.

"*Малоазийские фаянсы и китайский фарфор в быту турецкого гарнизона крепости Гонио-Апсар (по материалам раскопок 2018 года)*", cc. 205-218; K. Kamadadze, **The Late Middle Ages Archaeological Materials From Gonio Fort,** pp. 96-103.

**BIBLIOGRAPHY**


ALTUN Ara, "*İznik Kazıları Işiğinda Osmanli Çini ve Seramikleri*", **Anadolu'da Türk Devri Çini ve Seramik Sanati**, Editör: Gönül Öney – Zehra Çobanlı, (Kültür ve Turizm Bakanlığı Yayınları), Ankara 2007, s. 309-325.

BAKIR Sitare T., "*Osmanli Sanatinda Bir Zirve İznik Çini ve Seramikleri*", **Anadolu'da Türk Devri Çini ve Seramik sanati. Editörler Őney G., Çobanli Z.,** s. 279-305.

CARROLL Lynda, **"***Toward an archaeology of non-elite consumption in late Ottoman Anatolia*", **A Historical Archaeology of the Ottoman Empire: Breaking New Ground**, edited by Uzi Baram and Lynda Carroll, (Kluwer Academic Publishers), New York/Boston/Dordrecht/London/Moscow 2002, pp. 161-180.

CARSWELL John, **İznik Pottery**, 2nd edition, (British Museum), London 2006.

FRANÇOIS Véronique, "*Circulations des potiers ou des modelès? Production damascène de vaisselle ottomane ,,à la manière" d'İznik*", **Поливная керамика Средиземноморья и Причерноморья X-XVIII ВВ**. **2**,ред. С.Г. Бочаров, В. Франсуа, А.Г. Ситдиков, (Издательство "Saturn plus" Р.Р., Университет «Высшая антропологическая Школа»), Казан-Кишинев 2017, p. 217-243.

HAYES John W., **Excavations at Saraçhane in Istambul 2**: **The Pottery**, (Princeton University Press/Dumbarton Oaks Research Library and Collection), Princeton/Washington 1992.

KAMADADZE Kakhaber, CHKHATARASHVILI Guram, "*The İznik pottery found in the Gonio Fort*", **Могилянські читаня, Збірник наукових праць**, (Віпол), Київ 2019, pp. 301-308.

KAMADADZE Kakhaber, **The Late Middle Ages Archaeological Materials From Gonio Fort**, (Cultural Heritage Protection of Ajara), Batumi 2022**.**

KIRMIZI Burcu, **An Archaeometric Application to a Group of Early Ottoman Ceramics from İznik**, Master Thesis, Middle East Technical University, Ankara 2004.

KÜÇÜKYILMAZLAR Aysun, **İstanbul Ticaret Odası Çini Araştırması**, (İTO), İstanbul 2006.

LANE Arthur, **Late Islamic Pottery: Persia, Syria, Egypt, Turkey**, (Faber & Faber), London 1957.

ÖNEY Gönöl, "*Çini ve Seramik*", **Osmanlı Uygarlığı 2**, (Kültür ve Turizm Bakanlığı Yayınları), İstanbul 2003, s. 699-735.

VROOM Joanita, "*Kütahya between the lines: Post-Medieval ceramics as historical information*", **Between Venice and İstanbul: Colonial Landscapes in Early Modern Greece**, edited by Siriol Davies and Jack L. Davis, (American School of Classical Studies at Athens), Athens 2007, pp. 71-93.

БЕЛЯЕВА Светлана А., ФИАЛКО Елена Е., "*Керамика Изника конца XV-XVI вв. из раскопок Нижнего двора Аккерманской крепости*", **Поливная керамика Средиземноморья и Причерноморья X-XVIII ВВ**. **2**,ред. С.Г. Бочаров, В. Франсуа, А.Г. Ситдиков, (Издательство "Saturn plus" Р.Р., Университет «Высшая антропологическая Школа»), Казан-Кишинев 2017, сс. 561-580.

ГУСАЧ Ирина Р. "*Китайский фарфор XVII-XVIII вв. из раскопок на территории турецкой крепости Азак"*, **Историко-археологические исследования в Азове и на Нижнем Дону в 2009 г. 25**, ред. В.Я. Кияшко, (Издательство Азовского музея-заповедника), Азов 2011, сс. 391-454.

ГУСАЧ Ирина Р., "*Малоазийская поливная керамика XV—XVIII вв. из раскопок в турецкой крепости Азак*", **Поливная керамика Средиземноморья и Причерноморья X-XVIII ВВ**. **2**,ред. С.Г. Бочаров, В. Франсуа, А.Г. Ситдиков, (Издательство "Saturn plus" Р.Р., Университет «Высшая антропологическая Школа»), Казан-Кишинев 2017, сс. 581-600.

ГУСАЧ Ирина Р., КАМАДАДЗЕ Кахабер, "*Малоазийские фаянсы и китайский фарфор в быту турецкого гарнизона крепости Гонио-Апсар (по материалам раскопок 2018 года)*", **Światowit. Supplement Series C: Pontica et Caucasica 2**, (Wydawnictwa Uniwersytetu Warszawskiego), Warsaw 2021, сс. 205-218.

КАМАДАДЗЕ Кахабер, "*Турецкие фаянсовые кофейные чашечки в памятниках Юго-Западной Грузии*", **Стародавне Причорномор'я, Випуск 11**, (Одеський Національний Університет ім. І.І. Мечникова), Одеса 2016, сс. 220-225.

МИЛЛЕР Юрий А., **Искусство Турции**, (Изд. «Искусство»), Москва 1965.

МИЛЛЕР Юрий А., **Художественная керамика Турции**, (Изд. «Искусство»), Ленинград 1972.

СТАНЧЕВА Магдалина, "*Турски фаянс от София*", **Известия на Археологическия Институт, Българска Академия на науките 23**, (БАН), София, 1960 с. 114-144.

ქამადაძე კახაბერ, მოწყობილი თათული, "*ბოლო წლებში (2015-2021 წწ) გონიოს ციხის ტერიტორიაზე აღმოჩენილი ფაიანსის ნაწარმი*", **გონიო-აფსაროსი 11**, (აჭარის კულტურული მემკვიდრეობის დაცვის სააგენტო), ბათუმი 2021, გვ. 176-189.

კახაბერ ქამადაძე, "*ფაიანსის ჭურჭელი გონიოს ციხიდან*", **გონიო-აფსაროსი 12**, (აჭარის კულტურული მემკვიდრეობის დაცვის სააგენტო), ბათუმი 2023, გვ. 272-280.



**Figure 1.** İznik I. *1 - Plate; 2 - Bowl; 3 – Lid; 4 – Jug;* İznik II. *5 - Plate; 6 - Bowl; 7 – Jug*
İznik III. *8-9 - Plates; 10-11 – Jugs*

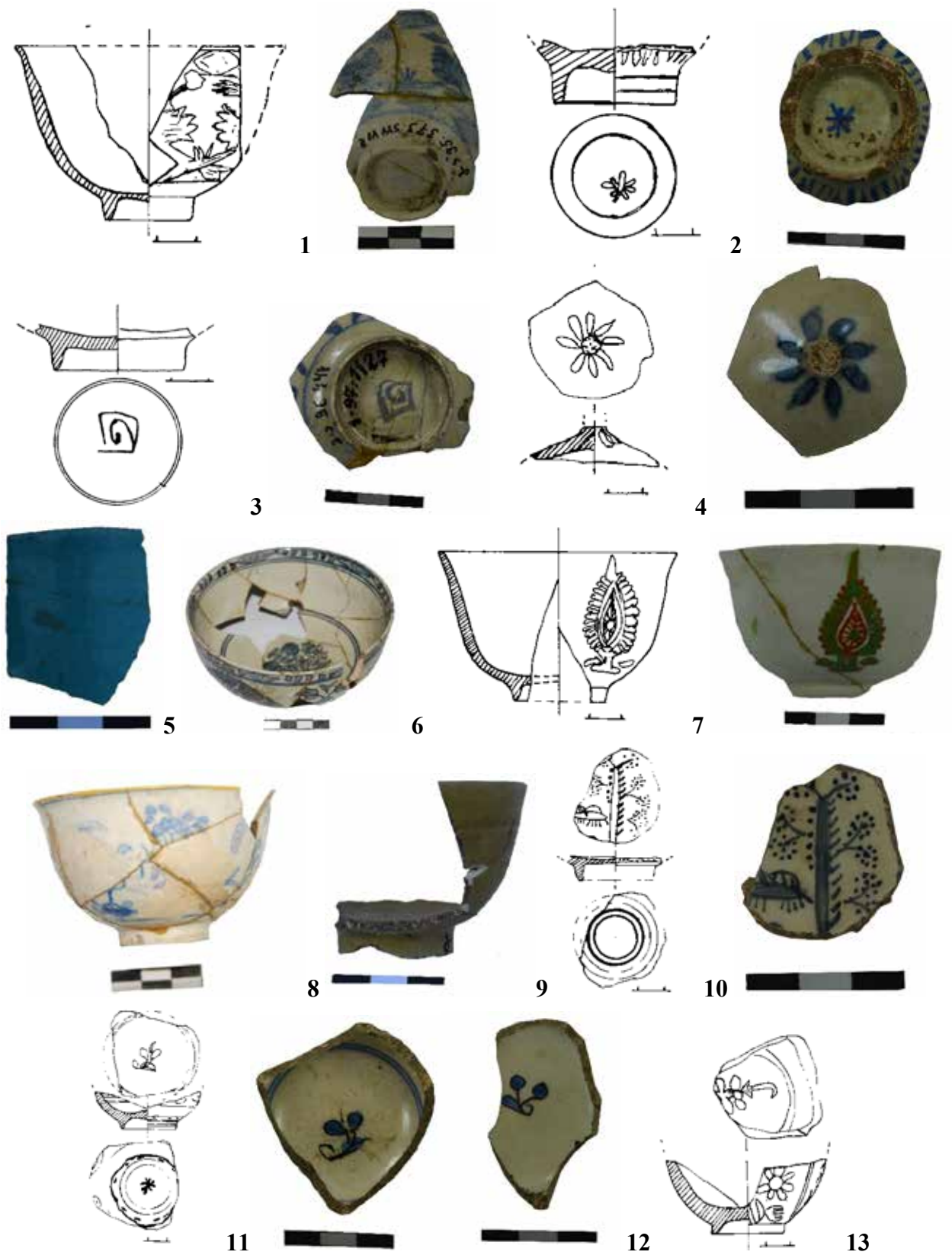



**Figure 2.** Kütahya ceramic: *Cofee Cups Type 1. 1-3; lid - 4; Cofee Cup Type 2. 5; bowl – 6 Cofee Cups Type 3. 7-13*

# ATATÜRK DÖNEMİ TÜRK SERAMİĞİ

**Prof. Dr. Makbule SARIKAYA**

Ardahan Üniversitesi, İnsani Bilimler ve Edebiyat Fakültesi, Tarih Bölümü, Ardahan / TÜRKİYE
makbulesarikaya@ardahan.edu.tr, Orcid:00000-0002-2676-6245

## Özet

Türkiye Cumhuriyeti'nin kurucusu ve Türk milletinin çağı yakalamasını sağlayan Mustafa Kemal Atatürk, bireyi ve toplumu geliştirecek her alanda önemli devrimlere imza atmıştır. Bu devrimlerden biri de çağdaş Türk seramik sanatının temellerinin atılmasıdır. Atatürk döneminde kavramsal ve kurumsal yeniliklerin milli niteliklerle harmanlanmasıyla Türk seramiği yeniden şekillenmiştir. Böylece tarihsel kökleri günümüzden binlerce yıl öncesine dayanan Türk seramiğinin geleneksel nitelikleri korunurken hem sanatçı yetiştirilmesi hem de sanayileştirilmesi sağlanmıştır. Binlerce yıllık tarihi mirası yeniden insanlığa sunacak Gazi Eğitim Enstitüsünde seramik ve çinicilik bölümlerinin kurulması gibi kurumsal ve İsmail Hakkı Oygar, Hakkı İzzet ve Vedat Ar gibi sanatçıların yurt dışında eğitime gönderilmesi gibi sanatçı yetiştirilmesi 1920'li yıllarda başlatılan ilk girişimlerdir. Devamında sanat galerilerinin kurulması, sergi ve atölyelerin açılması, seramik araştırmaları ve kongreler gibi bilimsel faaliyetlerin yapılması ve alana dair yayınlar arttırılmıştır. Böylece Türk kültürünün önemli bir parçası olan seramik ile toplumun duyguları ve sanatsal beğenileri bir yönüyle geçmişi geleceğe taşınabilmiştir.

Seramiğin hammaddesi olan toprağın işlenmesi sanatsal olduğu kadar endüstriyel bir konudur. Bu bağlamda çağdaş Türk seramiğinin ve sanayisinin temeli de Atatürk dönemin atılmıştır. Seramik alanında endüstriyel üretim mirası devralamayan Türkiye Cumhuriyeti, seramik sanat ve sanayisinde ihtiyaç duyulan ham madde, teknik alt yapı, sermaye ve eğitimli işgücü sorunlarını çözmeye başlamıştır. Bu yönüyle 1933'de kurulan Sümerbank'ın hammaddesi ülke içinde bulunan ve ülkenin öncelikli ihtiyaçları arasında yer alan maddelerin işlenmesine yönelik kurduğu fabrikaları arasında seramik alanı da bulunmaktadır. Bu dönemde atılan çok yönlü ve sağlam temel üzerine Türk seramik sanatı, eğitimi ve endüstrisi inşa edilebilmiştir.

**Anahtar kelimeler:** Atatürk, Seramik, Sümerbank, Türk Seramiği

**Abstract**

## TURKISH CERAMİCS OF THE ATATÜRK PERIOD

Mustafa Kemal Atatürk, the founder of the Republic of Turkey and the enabler of the Turkish nation to catch up with the times, has undertaken important revolutions in every field that will improve the individual and society. One of these revolutions is the laying of the foundations of contemporary Turkish ceramic art. During the Atatürk period, Turkish ceramics was reshaped by blending conceptual and institutional innovations with national characteristics. Thus, while the traditional qualities of Turkish ceramics, whose historical roots date back thousands of years ago, were preserved, both the training of artists and their industrialization were ensured. Institutional initiatives, such as the establishment of ceramics and tile making departments at the Gazi Education Institute, which will present thousands of years of historical heritage to humanity again, and artist training, such as sending artists such as İsmail Hakkı Oygar, Hakkı İzzet and Vedat Ar to study abroad, were the first initiatives launched in the 1920s. Subsequently, the establishment of art galleries, the opening of exhibitions and workshops, the conduct of scientific activities such as ceramic research and congresses, and the publications on the field increased. Thus, with ceramics, which is an important part of Turkish culture, the society's emotions and artistic tastes were, in a way, able to carry the past to the future.

Processing the soil, which is the raw material of ceramics, is an industrial as well as an artistic matter. In this context, the foundation of contemporary Turkish ceramics and industry was laid during the Atatürk period. The Republic of Türkiye, which could not inherit the industrial production legacy in the field of ceramics, started to solve the problems of raw materials, technical infrastructure, capital and educated labor needed in the ceramic art and industry. In this respect, Sümerbank, which was founded in 1933, also includes ceramics among the factories it established for the processing of materials whose raw materials are found within the country and which are among the priority needs of the country. Turkish ceramic art, education and industry could be built on the versatile and solid foundation laid during this period.

**Key words:** Atatürk, Ceramics, Turkish ceramics, Sümerbank

## GİRİŞ

Tarihsel kökleri günümüzden binlerce yıl öncesine dayanan seramiğin varlığı M.Ö 8000'lere dayandırılmaktadır. En eski seramik buluntularının Türkistan'ın Aşkava bölgesinde M.Ö 8000 yılına tarihlendirilmesi Anadolu'da ise M.Ö 6000'lerde Hacılar höyüğünde ve Antalya Beldibi'nde karşılaşılması[1] Türklerin seramikle çok eski zamanlardan beri uğraştıklarını göstermektedir. Türklerin var olduğu coğrafyalarda her daim kullanılan seramik uzun bir tarihi sürecin mirası olarak günümüze ulaşmıştır. Ayrıca Türkler vasıtasıyla komşuları olan milletleri de etkilemiş ve dünyaya yayılmıştır. Örneğin Araplar seramiği Endülüs'e götürmüştür. Türk seramiğinin Türkistan coğrafyasından Anadolu'ya taşınmasındaki binlerce yıllık süreç[2] birçok Türk devleti gibi Selçuklu devleti döneminde yeni teknik ve üsluplar ile geliştirilmiş ve Osmanlı Devleti döneminde de bu gelenek sürdürülmüştür. Örneğin Osmanlı döneminde İznik, Kütahya, Konya gibi önemli merkezler oluşturulmuştur. XV. Yüzyıldan sonra Avrupa'da görülmeye başlayan seramik, bu tarihlerde yaygınlaşırken ve sanayi devrimiyle gelişirken Osmanlı Devleti'nin gerilemesiyle Anadolu'da durağanlaşmıştır.[3] XVIII. Yüzyılın başlarında Avrupa'da porselen fabrikaları kurulurken, o yüzyılın sonlarında Osmanlı devletinde Batıyı örnek alan ilk porselen 1892'de kurulabilmiştir. Yıldız Porselen ve çini fabrikası adıyla II Abdülhamit döneminde kurulan işletme, batıdaki fabrikalarla yarışamamakla birlikte sermayesi, model ve motifleri, hammaddesi ve çalışanlarıyla milli niteliklerden oldukça uzaktır.[4] Mimarisinden hammaddesine kadar her şeyin Avrupadan getirildiği Yıldız porselen fabrikasının faaliyeti 1908'de son bulmuş,[5] Sümerbank'ın gayretiyle yeniden işler hale getirilmiştir.

Çömlekten çiniye, porselenden sırlı kiremite kadar birçok ürünü içine alan seramik alanı oldukça geniş boyutlara sahiptir. Buna seramik üretimi ve sanatına dair detayların eklenmesiyle konu daha da kapsamlı hale gelmektedir. Bu yönüyle hammadde temininden pazarlamaya, atölyeden fabrikaya, gelenekselden çağdaş sanata kadar seramik alanında teknoloji, sermaye, hammadde, eğitim, sanat, markalaşma ve millileşme gibi çok farklı hususların incelenmesi önem arz eder. Binlerce yıllık köklü bir mirasa sahip olsa da çağdaş Türk seramik sanayi ve sanatının gelişmesi Türkiye Cumhuriyeti'nin kurulmasıyla gerçekleşmiştir.

Seramik alanında endüstriyel üretim mirası devralamayan Türkiye Cumhuriyeti, seramik sanat ve sanayisinde ihtiyaç duyulan ham madde, teknik alt yapı, sermaye ve eğitimli işgücü sorunlarını çözmekle işe başlamıştır. Bu yönüyle 1933'de kurulan Sümerbank'ın "hammaddesi ülke içinde bulunan ve ülkenin öncelikli ihtiyaçları arasında yer alan maddelerin işlenmesine yönelik fabrikalar" açması ve buna seramik alanı da alması Türk seramik sanayinin temellerinin atılması yönüyle oldukça önemlidir. Böylece Kütahya, Çanakkale bölgelerinde olduğu gibi Yarımca Seramik ve Bozüyük Seramik Sanayi gibi işletmeler kurulabilmiş, Sümerbank'ın sayesinde alt yapı ve personel ihtiyaçları karşılanan kurumlar 1950 sonrasında

[1] Reyhan Gürses, **Gelenekten Evrensele Ulaşmada Türk Seramik Sanatçısının Kültür Zenginliğinin Çağdaş Yorumlara Yansıması**, İstanbul, 1998, (Sanatta Yeterlik Tezi), s.2.
[2] Gözde Sazak, **Hun Dönemi Türk Motif ve Sembollerinin Sanata ve Hayata Yansıması,** İstanbul, 2014, (Doktora Tezi), s.61-77.
[3] R. Gürses, **Gelenekten Evrensele…**, s.3
[4] **IV. Beş Yıllık Kalkınma Planı Özel İhtisas Komisyonu Raporu-Seramik Sanayi Özel İhtisas Komisyonu Raporu**, Ankara, Ekim 1976, s.6.
[5] Zehra Çobanlı, "*Modern Türk Seramik Sanatı*", **Anadolu'da Türk Devri Çini ve Seramik Sanatı**, (Editörler: Gönül Öney-Zehra Çobanlı), Ankara, 2007 s.381.

güçlü fabrikalar olarak yapılanabilmiştir. Örneğin Türk seramik sanayinin öncü kuruluşları olan İstanbul Porselen, Toprak Seramik, Söğüt Seramik, Ege Seramik, Serel, Kütahya Porselen ve Güral Porselen Fabrikaları gibi hala faaliyet gösteren işletmeler kurulmuştur.[6] Benzer şekilde Yıldız porselen imalathanesinin yeniden canlandırılması, milli niteliklere kavuşturularak üretiminin arttırılması için Türkiye Cumhuriyeti başarılı adımlar atmıştır.[7]

Atatürk döneminde seramik alanıyla doğrudan ve dolaylı ilişkisi bulunan alanlarda yapılan başlıca çalışmalar arasında; 1923'de İzmir'de toplanan ilk iktisad kongresinde alınan kararların, 1924'de işbankası gibi özel banka ve 1925'de açılan Sanayi ve Maadin Bankası'nın ülkenin sanayisine yön verecek finans kurumları olarak verdiği teşvik ve destekler; 1924 Ergani Bakır İşletmelerinin devletleştirilmesi gibi madenlerdeki millileştirmelerin seramiğin hammadde üretimine yansıması; 1926'da tüm kurumları ilgilendiren Devlet İstatistik Enstitüsü'nün kurulması; 1927 Teşvik-i Sanayi Kanunun çıkarılması ile şeker, cam, dokuma ve çimento fabrikaları gibi tarım, toprak ve kimya ilişkisi olan tesislerin kurulması seramik sanayinin gelişimine önemli etkilerde bulunmuştur.[8] Ayrıca 1929 dünya ekonomik krizinden sonra benimsenen devletçilik politikasının uygulanmasında 1932'de kurulan Devlet Sanayi Ofisi'nin açılması ve bundan çok daha kapsamlı bir yapıya sahip Sümerbank'ın 1933'de kurulması[9] ve I. Beş Yıllık sanayi planının hayata geçirilmesi seramik alanında büyük önem arz eden gelişmelerdendir. (Görsel: 1)

Türkiye Cumhuriyeti ekonomide her alanda yerli ve milli üretimin arttırılması için en kapsamlı yapılanmayı 1933'de Sümerbank ile gerçekleştirmiştir. Özellikle I. Beş Yıllık Sanayi Planının uygulanmasında önemli görevler üstlenen Sümerbank, yatırım ve üretim yapan bir banka olarak devlet girişimciliğinin lokomotifi rolünü üstlenmiştir. Ülkenin iktisadi bağımsızlığının kaleleri olan fabrikaların binlercesini kuran Sümerbank ekonomik olduğu kadar sosyo kültürel katkılarıyla da bir ekonomi okulu, kültür ocağı ve milli bir üretim merkezi olarak ülkenin dört bir yanında uzun yıllar başarılı hizmetler sunmuştur.[10] Bu yönüyle Sümerbank ülke genelinde yaptığı bankacılık faaliyetleri, modernizasyon, kapasite artırma, yeni tesis kurma, pazarlama ve sanayi alanındaki yatırımlarıyla eğitimden reklama her alanda etkin çalışmalarla Türk sanayisinin temellerini atmıştır.

[6] R. Gürses, **Gelenekten Evrensele…**, s.4; **V. Beş Yıllık Kalkınma Planı Özel İhtisas Komisyonu Raporu-Seramik Sanayi Özel İhtisas Komisyonu Raporu,** Ankara, Ekim 1986, s.5
[7] **IV. Beş Yıllık Kalkınma Planı Özel İhtisas Komisyonu Raporu…**, s.6-7.
[8] Serkan Türk, **Cumhuriyet Döneminde Sümerbank'ın Ülke Sanayileşmesindeki Rolü (1930-1960**), Kocaeli, 2017, (Yüksek Lisans Tezi), s.10-16.
[9] Meltem Tekerek, "*Devlet Sanayi Ofisi*", **Atatürk Ansiklopedisi**, ataturkansiklopedisi.gov.tr (Erişim tarihi: 10.10.2023)
[10] Yakup Kepenek, Türkiye Ekonomisi, İstanbul, 2008, s.76.

| Sümerbank'ın Öngörülen Yatırımları | | İş Bankası'nın Öngörülen Yatırımları | |
|---|---|---|---|
| Pamuklu Sanayi | 18,538 | Sömikok | 1,000 |
| Kendir Sanayi | 1,700 | Şişe ve Cam | 1,250 |
| Yün Sanayi | 1,560 | Kükürt | 150 |
| Demir Sanayi | 10,000 | **Toplam** | **2,400** |
| Bakır (%55) Sanayi | 550 | | |
| Kükürt Sanayi | 150 | | |
| Selüloz (Kağıt Hamuru) | 1,025 | | |
| Kağıt Sanayi | 3,790 | | |
| Suni İpek Sanayi | 490 | | |
| Porselen Sanayi | 800 | | |
| Kimya Sanayi | 2,360 | | |
| **Toplam** | **40,963** | | |

**Görsel 1**: 1. Beş Yıllık Sanayi Planında kurulması öngörülen sanayi alanları.[11]

Türk seramik sanayinin temelleri de Sümerbank ile atılmıştır. Ülkede seramik, cini ve porselen üretimi görevi Sümerbank'a verilmiş ve Sümerbank, önce hammadde rezervlerine yönelik çalışmaları başlatmıştır. Seramik hammaddeleri olan kil, kuvars, mermer, kaolin ve peldspat gibi temel ürünler ve ayrıca kağıt, boya, lastik, plastik, tekstil ve cam sanayinde de kullanılan maddelerin üretiminde Sümerbank ülke rezervlerinin araştırılıp işlenmesine yönelik girişmlerde bulunmuştur.[12] Cumhuriyetin onuncu yılında Ticaret Bakanlığı kanalıyla Sümerbank'a seramik ve fayans üretiminin geliştirilmesine ilişkin etüd çalışmaları yaptırıldığı, o dönem sağlık gereçleri, sofra esyası, duvar kaplama fayansı, karo, izalatör gibi ürünlerin yerli tesislerde ülke ihtiyaçlarını karşılayacak şekilde üretildiği görülmektedir.[13]

Atatürk döneminde seramik sanayisi kadar sanatının gelişimini sağlayan kapsamlı bir alt yapı çalışmasının yapıldığı görülmektedir. Özellikle devletçilik, milliyetçilik ve halkçılık ilkelerinin sanata yansıdığı bu dönemde milli motifler ve zevkler kadar tarihi kimliğin zenginlikleri de sanatçıların elinde ve eğitim kurumlarında yeni ürünlere ve anlayışlara dönüştürülerek halkın bedii zevki de terbiye edilmiştir. Bu bağlamda ülkede geleneksel seramik üretimi sürdürülürken, güçlü bir seramik sanayinin de kurulması önemsenmiştir. Bu vesileyle Cumhuriyetin ilk yıllarında maden ve kimya sanayindeki alt yapı işlerini tamalayan Sümerbank, 1950'lerden itibaren kamu olduğu kadar özel sektörün de seramik fabrikası kurmasını sağlayarak Türk seramik endüstrisine öncülük etmiş ve yön vermiştir.

[11] S. Türk, **Cumhuriyet Döneminde Sümerbank'ın…,** s.48.
[12] **IV. Beş Yıllık Kalkınma Planı Özel İhtisas Komisyonu Raporu…**, s.27-28, 64
[13] **IV. Beş Yıllık Kalkınma Planı Özel İhtisas Komisyonu Raporu…**,, s.7

Sümerbank'ın yanında 1935'de kurulan Maden Tetkik Arama Enstitüsü (MTA) ve Etibank da Türk seramik sanayinin gelişmesinde ve araştırma çalışmalarında önemli katkılar sağlamıştır. Örneğin MTA'nın yaptığı seramik hammadelerine yönelik araştırma, analiz, iyileştirme ve işleme gibi hizmetler ile seramik sanayinin temel ihtiyaçları çözülmeye çalışılmıştır. Seramiğin ana hammaddesi olan kil yatağı analizleri seramik sanayi için çok önemli olmakla birlikte yine kalsit, piroksen hematit, kuvars, kireç taşı, mika gibi minarel ve madenlerin bulunması, rezervi, kalitesi gibi birçok bilimsel ve teknik bilgiler bu kurumlar tarafından sağlanmıştır.[14] Seramik sanayini hammadde başta olmak üzere bütün ihtiyacını yerli kaynaklarla karşılamak ve üretimini ülkede yaparak dışa bağımlılıktan kurtarmak önemli görülmüştür. Bu yönüyle boya ve kimyevi ayrıştırıcılar gibi yardımcı hammaddelerin ülkede üretilmesi ve ithalatın düşürülmesinin seramik alanındaki üretim ve maliyetleri etkileyeceği raporlarda yer alan hususlar arasındadır.[15] Ayrıca Cumhuriyetin ilk yıllarından itibaren madencilik sanayinin geliştirilmesi, kooperatiflerin kil işletmesi gibi maden sahalarında işletme kurabilmesi için hukuki, idari ve sıhhi düzenlemeler de yapılmıştır.

Atatürk döneminde hazırlanan ekonomik planların hedefi ihtiyaç duyulan her şeyi yurt içinde üretmek yani öz yeterlilik anlayışına dayalıydı. Bu anlayışa göre hazırlanan plan ekonomik kriz ve savaşa rağmen başarıyla uygulanmıştır.[16] Ancak Demokrat Parti ile birlikte liberal ekonomik modele geçen Türkiye bu planlardan hızla uzaklaşmış, 1947'de hazırlanan Türkiye İktisadi Kalkınma Planı ile sanayileşmeye verilen öncelik değiştirilmiş, dışalım arttırılmış ve hammadde satışı teşvik edilmiştir.[17] Tüm bunlara rağmen Atatürk döneminde sağlam temellere oturtulan seramik sanayi alt yapısı, 1950'lerden sonra İbrahim Bodur ve Nejat Eczacıbaşı gibi seramik sanayinde dünyaca tanınan başarılı girişimcilerin yetişmesine fırsat vermiştir.[18] Sümerbank'ın da desteğiyle kurulan porselen ve çini fabrikaları 1960'lardan sonra hizmete açılmıştır.[19] Burada sofra eşyası, sıhhi tesisat malzemeleri, elektrik izolatörü, süs eşyası ve fırın malzemeleri üretilmiştir.[20] Bu süreçte seramik gibi porselen ve çini üretimi yapan kamu ve özel sektörde de başarılı girişimler ortaya çıkmıştır.

[14] Özkan Demir, "*Etibank*", **Atatürk Ansiklopedisi**, ataturkansiklopedisi.gov.tr (Erişim tarihi: 10.10.2023)
[15] **IV. Beş Yıllık Kalkınma Planı Özel İhtisas Komisyonu Raporu…**, s. 67; **V. Beş Yıllık Kalkınma Planı Özel İhtisas…**, s.43-46 ve s.67-69
[16] Yahya Tezel, Cumhuriyet Döneminin İktisadi Tarihi (1923-1950, Istanbul, 2015, s.379-383.
[17] Ali Eşiyok, "*Sanayi Planlarından 1947 Türkiye İktisadi Kalkınma Planına: Bir Dönüşümün Kısa Bir Öyküsü*", **Memleket Siyaset Yönetim**, 11, 2009, s.122 (s.86-131)
[18] Zehra Çobanlı, "*Türk Seramik Endüstrisi*", **Anadolu'da Türk Devri Çini ve Seramik Sanatı**, (Editörler: Gönül Öney-Zehra Çobanlı), Ankara, 2007, s.494.
[19] **IV. Beş Yıllık Kalkınma Planı Özel İhtisas Komisyonu Raporu…**, s.5.
[20] Z. Çobanlı, "*Türk Seramik Endüstrisi*", s.493.

Sektörde karofayans ve karoseramik üretim konusunda halen, biri kamu iktisadi devlet teşekkülüne, sekizi de özel sektöre ait olmak üzere dokuz tesis mevcuttur.

| ADI | KURULUŞ YERI | BAĞLI OLDUĞU İL |
|---|---|---|
| Çanakkale Seramik Fabrikası A.Ş | ÇAN | ÇANAKKALE |
| Bozüyük Seramik Sanayii Müessesesi | BOZÜYÜK | BİLECİK |
| Kalebodur Seramik Sanayii A.Ş. | ÇAN | ÇANAKKALE |
| Söğüt Seramik Sanayii A.Ş. | SÖĞÜT | BİLECİK |
| Ege Seramik Sanayii A.Ş. | KEMALPAŞA | İZMIR |
| Uşaş Porselen Sanayii A.Ş. | BANAZ | UŞAK |
| Bilecik Seramik Sanayii A.Ş. | BİLECİK | BİLECIK |
| Gorbon-Işıl Seramik A.Ş. | ISTANBUL | İSTANBUL |
| Toprak Seniteri ve İzolatör Sanayii A.Ş. | SÖĞÜT | BİLECİK |

**Görsel 2**: 1986 tarihli seramik özel ihtisas raporuna göre seramik üretim sanayi[21]

Atatürk döneminde Türk seramik sanatı da yepyeni bir döneme girmiştir. Milli devlet yolundaki Türkiye'de yenilikçi devrimler toplumu yeni bir çağa yöneltirken akılcı bir sanayi toplumu yaratılmak gayreti vardı. Köklü bir tarihi geçmişe sahip seramik sanatının ülkede canlandırılması ve dünyada tanınması için eğitim, sanatçı yetiştirilmesi ve geleneksel olduğu kadar çağdaş seramik sanatının da milli yön ve uslup kazanması önemli görülmüştür. Bu amaçla binlerce yıllık Türk kültür ve tarih mirasını yeniden insanlığa sunacak çalışmalar yapılması için Cumhuriyetin ilk yıllarından itibaren bazı kurumlar kurulmuş ve sanatçı yetiştirilmeye başlanmıştır. Bu bağlamda Atatürk döneminde Türk seramiği ile ilgili olarak 1926'da Gazi Eğitim Enstitüsünde seramik ve çinicilik bölümlerinin açılması, İsmail Hakkı Oygar, Hakkı İzzet ve Vedat Ar gibi sanatçıların yurt dışında eğitime gönderilmesi, sanat galerileri kurulması ve sergilere devletin destek vermesi, seramik araştırmaları yapılması ve I. Küçük Sanatlar ve El İşleri Kongresi gibi bilimsel faaliyetler ve kurumsal oluşumlara destek verilmesi önemlidir.

1930'lardan itibaren Ismail Hakkı Oygar, Hakkı İzzet ve Vedat Ar'ın eğitimlerini tamamlayarak Türkiye'ye dönmesiyle çini ve seramik alanında eğitim kadrosu zenginleşerek güçlenmiş, 1933'den itibaren Sümerbank'ın desteği ile sanatsal üretim endüstriyel boyutlara taşınabilmiştir.[22] Böylece Türk kültürünün önemli bir parçası olan geleneksel el sanatları, toplumun duygularını ve sanatsal beğenilerini aktarma aracı olarak seramik sanatı da yeni anlayış, form ve tekniklerle gelişirken geçmişin mirasını geleceğe taşıyabilmiştir. Bu yönüyle Türkiye'de seramik sanatının yeniden canlanması ve zengin seramik mirasının

[21] **V. Beş Yıllık Kalkınma Planı Özel İhtisas…**, s.25.
[22] Z. Çobanlı, "*Modern Türk Seramik Sanatı*", s.382

görünür hale gelmesinde Kütahya seramik etüdleri, Gazi Terbiye Enstitüsündeki seramik atölyesi ve Ankara Kimya Fakültesi Seramik Bölümü gibi kurumların işbirliği ve özel seramik atölyelerinin katkıları eğitim alanında oluduğu gibi sanatçı yetiştirilmesinde de önemli hizmette bulunmuşlardır. Böylece seramik sanatı, milli bir nitelik kazanarak halkın gündemine ve sanayinin alanına girmiş; Selçuklu ve Osmanlı'dan çok daha öncesine kadar götürülerek Hitit uygarlığına ilişkin form ve desenlerin yeniden üretim ve yorumlanmasına olanak bulmuştur. Ülkenin binlerce yıllık tarih, kültür ve sanat mirası milliden evrensele bir çizgide atölyeler kurulması ve sanatçı yetiştirilmesiyle Türk ve dünya sanatına yenilikler sunabilmiştir. Cumhuriyetin ilk yıllarında yetişen sanatçılar uluslararası sergi ve kongrelerde başarılı çalışmalar yapmışlardır.[23]

Atatürk döneminde açılan kurumlar çağdaş Türk seramik sanatının akademisyen ve sanatçılarını yetiştirmiş, dünya çapında tanınan bu sanatçılar kendi atölyelerini kurmuş ve uzun yıllar öğrenciler yetiştirmişlerdir. Örneğin bir okul niteliğinde eğitim veren Eczacıbaşı seramik atölyesi çok sayıda sanatçının yetişmesine katkı sağlarken, 1928-1952 yılları arasında güçlü olan Ankara Gazi Terbiye Ensitüsündeki seramik atölyesi daha sonra üretime devam edememiş[24] olsa da seramik alanının ihtiyaç duyduğu çok sayıda eğitimci ve sanatcıyı yetiştirebilmiştir. Seramik gibi emek yoğunluğu yüksek olan alanlarda eğitimin ne denli önemi olduğu devletin seramik komisyon raporlarına sıklıkla yanısımıştır. Örneğin 1975 yılında seramik üretimindeki firmalarda istihdam edilen 6200-6500 işçinin düz işçi olduğu, firmaların eğitimli eleman ihtiyaçları bulunduğu, bunun için sanat okullarında seramik eğitimi yapan dalların açılmasıyla sanayiye bilgili işçi yetiştirilmesinin büyük yarar sağlayacağı belirtilmektedir.[25] Ayrıca yüksek seviyede teknik personel, dekorasyon uzmanı, ustabaşı ve işçileri eğitecek kişilerin gerekliliği yani her alanda ihtisaslaşmanın önemi de bu raporlarda tekrarlanmakta, laboratuar ve bir araştırma enstütüsü kurulmasına duyulan ihtiyaç dile getirilmektedir. [26]

Toplumların kültür ve refah düzeylerini yansıtan unsurlar arasında sanat yaratımları önemli görülmektedir. Bu yönüyle Türkiye Cumhuriyeti'nin temelini kültür olarak gören Atatürk döneminde sanatın ve sanatçının desteklenmesinin bir devlet politikası haline getirildiği, bu kapsamda çağdaş Türk seramik sanatının da milli niteliklerle varolduğu görülmektedir. Çağdaş Türk seramiğinin temelinin atıldığı bu dönem seramik atölyelerin arttığı, teknik altyapı gerektiren seramik sanat ve sanayisinde atılımlar yapıldığı görülmektedir. O dönem atölyelerin kurulması, malzeme, fırın ve teknik desteğin sağlanması dönemin ekonomik yapısı içerisinde büyük engellerin kaldırılması demekti. Seramiğin hammaddesi olan toprağın işlenmesi sanatsal olduğu kadar endüstriyel bir konu olduğundan Sümerbank'ın kurduğu fabrikaların seramik alanına katkısı da büyük olmuştur. Örneğin 1890'larda kilin seramik teknikleriyle yeniden kullanım alanı bulması seramik alanında sanatsal ürünleri arttırmış, kili sanatçıların yeni ifade araçlarından biri haline getirmiştir.[27] Sümerbank ve MTA'nın öncülüğünde kil araştırma ve üretim çalışmalarıyla seramik alanındaki kil ihtiyacı karşılanmaya çalışılmıştır.

[23] Ödül Işıtman, **Türkiyedeki Seramik Sanatının Varlık Sorunu Üzerine Yorumlar ve Uygulamalar**, Ankara, 2005, (Sanatta Yeterlilik Çalışması), s.46.
[24] Z. Çobanlı, "*Modern Türk Seramik Sanatı*", s.382-384.
[25] **IV. Beş Yıllık Kalkınma Planı Özel İhtisas Komisyonu Raporu…**, s.62.
[26] **IV. Beş Yıllık Kalkınma Planı Özel İhtisas Komisyonu Raporu…**, s. 68-69.
[27] Ö. Işıtman, **Türkiyedeki Seramik Sanatının…,** s.26.

Her çağın getirdiği kendi anlayışı, sanatı ve sanatçısı ulusların kimliklerini ve toplumun beğenilerini yaratmakta önemli rol üstlenirler. Öyleki seramik sanatı insanlığın en eski ürünleri ve kültür kalıntıları olarak tarihi çağların tasnifinden, günümüzün nadide sanat eserlerine kadar binlerce yıllık maddi ve manevi kültür ürünleri olarak hala kabul görmektedir. Bu yönüyle Cumhuriyetin ilk yıllarında milli tarihten ilham alan, milletin zevklerini çağın araç ve teknikleriyle yorumlayan bir sanat anlayışı benimsendiği ve bunları hayata geçiren sanatçılar yetiştirildiği görülmektedir. Bu yönüyle Cumhuriyetin ilk yıllarında yurt dışında eğitim için gönderilen Ismail Hakkı Oygar, Vedat Ar ve Hakkı İzzet gibi seramik sanatçıları Türkiye'de seramik eğitimi ve sanatının gelişmesinde önemli roller üstlenmişlerdir. Ayrıca bu dönem toplumsal sorumluluk alan ve Türk seramik sanatına yön veren sanatçılar, 1930'lu yıllarda dönemin önemli akımı olan kübizmden etkilenmişlerdir. Bu akımı benimseyen D grubuna dahil Turgut Zaim, Bedri Rahmi Eyüpoğlu ve Abidin Dino gibi isimler Türk motiflerini çağdaş akımlarla yorumlanmış ve yeni sanatsal yapıtlar oluşturmuşlardır. Anadolu köylerinde geometrik motif ve nakışların soyutlanmasıyla oluşturulan kübik eserler çağdaş Türk seramik sanatının şekillenmesinde önemli katkılar sağlamış ve Mustafa Kemal Atatürk'ün ilgisini ve beğenisini kazanmıştır.[28] Örneğin Bedri Rahmi Eyüpoğlu, yurda dönerek güzel sanatlar akademisinde ders veren bir sanatçı olarak yazma, gravür, mozaik, hat ve heykel yanında seramik sanatında yeni teknikler kullanarak yöresel ve geleneksel halk sanat ürünlerini kendine özgü yorumlamış ve eserleriyle dünyaca tanınan bir sanatçı olmuştur.[29] Ayrıca 1928'de yurt dışında sergi açan ilk Türk seramik sanatçısı İsmail Hakkı Oygar gibi Türkiye'de ilklere imza atan sanatçılar yetiştirilmiştir.

1929-1951 yıllarında sanat seramiğinin birinci kuşağı sayılan Hakkı İzzet, İsmail Hakkı Oygar ve Vedat Ar kurdukları seramik kürsüleriyle geleceğin sanatçılarını da yetiştirmişlerdi. Atatürk'ün sanat alanında öngördüğü geleneksel ve milli değerleri çağın icaplarına göre işlemek ve sanatçılar yetiştirmek anlayışı bu dönem yurt dışına öğrenci gönderilmesiyle hayata geçirilmiştir. Böylece çağdaş Türk seramiğine özgün bir biçim anlayışı kazandıracak çalışmalar 1930'lardan itibaren sanat eğitiminde tezyinat, çini, seramik, cam, emaye gibi alanlarda ihtisas yapan Türk uzmanların yetiştirilmesi ve görevlendirilmesiyle gerçekleştirilmiştir.

Atatürk döneminde yurt dışına eğitime gönderilen ve çağdaş Türk seramik sanatının temellendirilmesinde önemli yeri olan Hakkı İzzet, Almanya'da seramik ve heykel eğitimi almıştır. Yurda dönerek İstanbul Tatbiki Sanatlar Yüksek Okulu Seramik Atölyesi Müdürü olan ve seramik sanayinde çalışacak sanatçıları yetiştiren Hakkı İzzet, Ankara Kimya Sanat Enstitüsü Seramik Atölyesini de kurmuştur. Hem seramik sanayinin ihtiyacı olan alt yapıyı teşkilatlandıran, hem sanatçı ve seramikçi yetiştiren Hakkı İzzet, tarih ile sanatı başarıyla kaynaştıran eserler vermiştir. Özellikle Hitit sanatını çağdaş formlarla yorumlamış, milli kültürün millattan önceki dönemdeki izlerini ve Türk çini motiflerini çağdaş heykelciliğe uyarlamıştır.[30] Çanakkale seramik fabrikasının kurulması ve seramik teknisyeni yetiştirilmesinden, Jale Yılmabaşar, Güngör Güner, Erdinç Bakla gibi ünlü sanatçıların yetiştirilmesine[31] kadar seramik alanına geniş bir eğitim desteği veren Hakkı İzzet geleneksel Türk çömlekçiliğinin geliştirilmesine de katkı sağlamıştır. Onun

[28] Ö. Işıtman, **Türkiyedeki Seramik Sanatının**..., s.26.
[29] Gamze Karaman, **Cumhuriyet Dönemi Türk Seramik Sanatçıları ve Eserlerinden Örnekler,** Konya, 2015, (Doktora Tezi), s.27.
[30] G. Karaman, **Cumhuriyet Dönemi Türk Seramik Sanatçıları…,** s.92.
[31] Z. Çobanlı, "*Modern Türk Seramik Sanatı*", s.384.

zamanla bir ocak niteliği kazanan çömlek atölyesi, Türk çömlekçiliğinin yaşaması, gelişmesi ve çömlek ustası gibi eğitimli eleman yetiştirilmesinde önemli roller üstlenmiştir.[32]

Atatürk döneminde çağdaş Türk seramik sanatının şekillenmesini sağlayan kişilerden biri de Ismail hakkı Oygar idi. 1923'de Sanayi Nefise Mektebi Resim ve Heykel Bölümünde eğitim gören Oygar, Paris'te seramik ve cam hamuru eğitimleri almıştır. Ilk seramiklerini 1928'de Paris'te sergileyen İsmail Hakkı Oygar, 1928'de Istanbul Devlet Güzel Sanatlar Akademisi Tezyinat Bölümünde göreve başlamış ve Türkiye'de ilk seramik atölyesini kurarak 1930'da seramik eğitimine başlamıştır.[33] Türk seramiğinin yurt dışında tanınmasında emeği büyük olan Oygar, çok sayıda Türk seramik sanatçısı yetiştirmiş ve Türk-islam sanatı sentezini eserlerinde yorumlayarak sanat-tarih ilişkisini kurmuştur. Yurt dışında sergiler açan ve kongreler düzenleyen Oygar, seramikle ilgili uluslararası faaliyetlerde aktif görevler üstlenmiştir. Seramikle yakından ilişkili olan çömlekçilik üzerine de eğilen Oygar, Anadolu Çömlekçileri isimli fotoğraf sergisi açmıştır.

Atatürk döneminde yetişen ve Türk seramik sanatı alanında önemli isimlerden biri olan Ömer Vedat Ar, endüstriyel seramikleriyle tanınan bir sanatçıdır. 1925'de Sanayi Nefise Mektebine girmiş, 1928'de devlet bursuyla Paris'e eğtime gönderilmiştir. Dönünce güzel sanatlar akademisi seremaik bölümünde öğretim üyeliğine başlayan Ar, seramik sanatının gelişiminde hem sanatçı yetiştiren hem belgesel film çeken biri olarak alana önemli katkılarda bulunmuştur.[34] Art deco akımından etkilenen Ar, Istanbul ve Ankara'da çalışmalarını sürdürmüştür.

Cumhuriyetin ilk yıllarında çağdaş Türk seramik sanatı ve sanayisinin temelleri atılırken geleneksel ürün ve yöntemlerin yaşatılması önemli görülmüştür. Bu bağlamda seramik ile ilişkili, çinicilik, porselen, çömlekçilik alanında bazı çalışmalar yapılmıştır. Sanayileşme karşısında son derece kırılgan olan geleneksel ürün sektörünün var olabilmesi için çok kapsamlı ve güçlü yatırım ve desteğin verilmesi gerektiğinden Cumhuriyetin ilk yıllarında çiniciliğin devletçe desteklendiği ve böylece çininin Türk sanat dünyasında yerini aldığı görülmektedir. Örneğin Türk çiniciliğinin gelişmesi için; çiniciliğin muamele vergisinden muaf tutulması, yurt dışından uzmanlar getirilmesi ve çinicilik okullarında eğitim verecek öğrencilerin yurtdışında eğitime gönderilmesi, Sümerbank'ın desteği ile kurulan kimya sanayinin ve Ankara Kimya Sanat Enstitüsünün desteği ile araştırma, üretim ve usta yetiştirme desteğinin verilmesi sayılabilir. Ayrıca Türk kağıt sanayinin kurucusu Mehmet Ali Kağıtçı'nın katkılarıyla bir laboratuar kurularak çinicilik tekniklerine ilişkin çalışmalar yapıldığı bilinmektedir.[35] Böylece Kütahya'daki seramik, tuğla, çömlekcilik gibi çiniciliğin de sorunlarının çözümü[36] kısa sürede gerçekleştirilebilmiştir. Aynı

[32] R. Gürses, **Gelenekten Evrensele…**, s. 36.
[33] G. Karaman, **Cumhuriyet Dönemi Türk Seramik Sanatçıları…,** s.112.
[34] G. Karaman, **Cumhuriyet Dönemi Türk Seramik Sanatçıları…,** s.174.
[35] Zehra Çobanlı, Lale Demir Oransay, "*Geleneksel Seramik ve Çömlekçilik*"**, Anadolu'da Türk Devri Çini ve Seramik Sanatı,** (Editörler: Gönül Öney-Zehra Çobanlı), Ankara, 2007 s.471.
[36] Seramik, tuğla, çömlek ve çinicilik alanında önemli bir yere salip olan Kütahya, daha 1672'de Evliya Çelebi'nin seyahatnamelerinde çini üretimine dair bilgilerle öne çıkmaktadır. Kütahya çiniciliği 1900'lerdeki savaşlarda dahi devam etmiştir. Ancak çini ustalarından Hacı Etem'in 1909'da koleradan ve Hafız Mehmet Emin Efendinin Yunan işgal kuvvetlerinin iskencesiyle 1922'de vefatından sonra çinicilik durma noktasına gelmiştir. Hafız Mehmet Emin Efendinin oğlunun gayretleriyle canlanmaya başlayan Kütahya çiniciliği Nuri Paşa (Killigil) gayretiyle 1924'de kurulan Kütahya Çinicilik Anonim Şirketi, Sanayi ve Maadin Bankasının mali desteği ile 1925'e kadar yaşayabilmiştir. Z. Çobanlı, L. Demir Oransay, "*Geleneksel Seramik ve Çömlekçilik*"**,** s.471.

şekilde Cumhuriyetin ilk yıllarında geleneksel seramik sanatı kapsamında değerlendirilebilecek çömlekçiliğin çok yaygın şekilde yapıldığı bilinmektedir. Hemen hemen her yörede kendine özgü şekillendirme, sırlama ve pişirme teknikleri kullanılan birçok çömlekçilik merkezleri bulunmaktadır.[37]

[37] Z. Çobanlı, L. Demir Oransay, "*Geleneksel Seramik ve Çömlekçilik*", s.428.

## SONUÇ

Çağdaş Türk seramik sanatı denilen dönem 1923'den başlayıp günümüze kadar gelen süreci kapsamaktadır. Atatürk döneminde çağdaş Türk seramiği hem eğitim, hem endüstri hem de sanatsal anlamda köklü geçmisini geleceğe taşıyabilecek temelleri atmıştır. Böylece tarihsel akışın geleneksel üretimle birlikte sanayiye taşınması, dünya seramik tarihinde Türk seramiğinin ayrıcalıklı bir yer almasını sağlamıştır. Atatürk döneminde Türk seramik sanatı zengin kültür ve tarih mirasını yeniden insanlığa sunabilmek için yatırım, araştırma, kurumsallaşma ve sanatçı yetiştirilmesi gibi çok yönlü ve bütüncül bir yaklaşıma kavuşmuştur. Seramik alanında gelenekten çağdaşa, el sanatlarından fabrika üretimlerine kadar geniş bir alanda milli ve yerli üretim yapılmış, markalar yaratılmış, tesisler kurulmuştur. Ayrıca Atatürk döneminde Türk seramiğinin geliştirilmesinde akademide bölümler açılması, yurt dışına öğrenci gönderilmesi, sanat galerileri ve atölyeler kurulması, sergiler, kongreler ve alan araştırmaları gibi bilimsel ve sanatsal faaliyetler düzenlenmesi önemli gelişmelerdir. Böylece toprağın işlenmesiyle seramik sanatı milli değerleri işlediği sanat eserleriyle toplumun bedii terbiyesine katkı sağlamış, aynı zamanda toprağın endüstriyel kulanımıyla Türk seramik sanayinin temelleri atılmıştır.

## KAYNAKÇA

**IV. Beş Yıllık Kalkınma Planı Özel İhtisas Komisyonu Raporu-Seramik Sanayi Özel İhtisas Komisyonu Raporu**, Ankara, Ekim 1976.

**V. Beş Yıllık Kalkınma Planı Özel İhtisas Komisyonu Raporu-Seramik Sanayi Özel İhtisas Komisyonu Raporu,** Ankara, Ekim 1986.

ÇOBANLI Zehra, "*Modern Türk Seramik Sanatı*", **Anadolu'da Türk Devri Çini ve Seramik Sanatı**, (Editörler: Gönül Öney-Zehra Çobanlı), Ankara, 2007 s.381-426.

ÇOBANLI Zehra, "*Türk Seramik Endüstrisi*", **Anadolu'da Türk Devri Çini ve Seramik Sanatı**, (Editörler: Gönül Öney-Zehra Çobanlı), Ankara, 2007, s.493-498.

ÇOBANLI Zehra, Lale Demir Oransay, "*Geleneksel Seramik ve Çömlekçilik***", Anadolu'da Türk Devri Çini ve Seramik Sanatı,** (Editörler: Gönül Öney-Zehra Çobanlı), Ankara, 2007 s.427-492.

DEMİR Özkan, "*Etibank*", **Atatürk Ansiklopedisi**, ataturkansiklopedisi.gov.tr (Erişim tarihi: 10.10.2023)

EŞIYOK Ali, "*Sanayi Planlarından 1947 Türkiye İktisadi Kalkınma Planına: Bir Dönüşümün Kısa Bir Öyküsü*", **Memleket Siyaset Yönetim**, 11, 2009, s.86-131.

GÜRSES Reyhan, **Gelenekten Evrensele Ulaşmada Türk Seramik Sanatçısının Kültür Zenginliğinin Çağdaş Yorumlara Yansıması**, İstanbul, 1998, Sanatta Yeterlik Tezi.

IŞITMAN Ödül, **Türkiyedeki Seramik Sanatının Varlık Sorunu Üzerine Yorumlar ve Uygulamalar**, Ankara, 2005, Sanatta Yeterlilik Çalışması.

KARAMAN Gamze, **Cumhuriyet Dönemi Türk Seramik Sanatçıları ve Eserlerinden Örnekler,** Konya, 2015, (Doktora Tezi).

KEPENEK Yakup, Türkiye Ekonomisi, İstanbul, 2008.

SAZAK Gözde, Hun Dönemi Türk Motif ve Sembollerinin Sanata ve Hayata Yansıması, İstanbul, 2014, (Doktora Tezi).

TEKEREK Meltem, "*Devlet Sanayi Ofisi*", **Atatürk Ansiklopedisi**, ataturkansiklopedisi.gov.tr (Erişim tarihi: 10.10.2023)

TEZEL Yahya, Cumhuriyet Döneminin İktisadi Tarihi (1923-1950), Istanbul, 2015.

TÜRK Serkan, **Cumhuriyet Döneminde Sümerbank'ın Ülke Sanayileşmesindeki Rolü (1930-1960**), Koceli, 2017, Yüksek Lisans Tezi.

# QƏDİM ƏNƏNƏLƏRIN MÜASİR NÜMUNƏLƏRİ

**ŞÜKÜROVA Nəsibə**

Əhməd Bakıxanov adına 1 saylı Uşaq İncəsənət Məktəbi
Təsviri Sənət şöbəsi, Sumqayıt şəhər, Hazı Zeynalabdin qəsəbəsi / AZƏRBAYCAN

## Xülasə

Qədim tarixə malik və zəngin bədii ənənələrlə inkişafını davam etdirən Azərbaycan keramika sənətinin bədii-estetik tutumuna görə məişətimizdə, sənayemizdə və cəmiyyətimizdə geniş yer tutması danılmazdır. Tarix boyu müxtəlif inkişaf mərhələləri keçmiş keramika sənəti XI əsrin II yarısında Azərbaycan ərazisi Böyük Səlcuq dövlətinin tərkibinə daxil olduqdan sonra mədəniyyətin müxtəlif sahələrində olduğu kimi keramika sənəti də özünün intibah dövrünü yaşamağa başlamışdı. Azərbaycanın bir çox bölgələrində Bakı, Gəncə, Beyləqan, Qəbələ, Şamaxı və s. tapılan, Milli Azərbaycan Tarixi Muzeyində qorunan keramika nümunələrinə əsasən Səlcuq dönəmi motivlərini antropomorf və zoomorf təsvirlərə görə qruplaşdırmaq olar. Əsasən atlı, süvari və ovçu rəsmlərindən ibarət olan antropomorf təsvirli qablar azlıq təşkil etsə də öz bədii xüsusiyyətlərinə görə maraq doğurur. Səlcuq dönəmi keramikası haqqında nəticə olaraq deyə bilərik ki, dövrün düşüncə və yaşam tərzini əks etdirən bu keramika nümunələri özünəməxsus şəkildə inkişaf etmiş və müasir Azərbaycan keramikasında da silinməz izlər buraxmışdır. Səlcuq dönəmində daha çox dulusçuluq nümunələri ilə ifadə olunan bu motivlər müasir Azərbaycan keramikasında inkişaf edərək dövrün müasir tendensiyalarına uyğun müxtəlif üslub və xüsusiyyətləri ifadə etməklə sənaye keramikası ilə yanaşı plastik formalar, dərin fəlsəfi kompozisiyalar səviyyəsində özünü biruzə verməkdədir. Yaradıcılığında Türk dünyasının tarixini və mifalogiyasını böyük ustalıqla monumental formalarda ifadə edən Məzahir Avşar, müxtəlif motivlərin təsvirini sənaye keramikası üzərində icra edən Saleh Məmmədov və Afaq Hüseynova, özünəməxsus miniatür üslubu ilə ov, döyüş səhnələrini ustalıqla təsvir edən Ədalət Bayramov və monumental pannolar ustası Səmədağa Cəfərov yaradıcılığı qədim ənənələrin müasir nümunələrini özündə ifadə etməkdədir.

**Açar sözlər:** Keramika, motiv, mifologiya, Səlcuq dönəmi, ənənə.

**Abstract**

**MODERN EXAMPLES OF ANCIENT TRADITIONS**

Possessinq very ancient history and maintaininq its development with rich artistic traditions, it's deniable that Azerbaian ceramic art has taken a vide position in our way of life, industry and society. Throuqhout history, havinq passed different phases of develoment ceramic art, as wel as other fields of culture, beqan itslife of renaissance after the territory of Azerbaan invaded bu the state of Great Seluk.

Accordinq to the ceramic samples found in many reqions such as Baku, Ganja, Beylaqan, Qabala, Shamakhi etc, and maintained in the Azerbaian National History Museum, we can qroup the motives of the Seljuk period based on anthropomorphic and zoomorphic imaqes. Althouqh the dishes with anthropomorphical paintinqs consistinq mainly of the imaqes of cavalry, horsemen and hunters were minority they are of great inters due to their artistic features. Cominq to conclusion about Seluk period ceramics wecan say that these ceramic patterns which reflects the intelliqence and lifestyle in the period has improved in its own way andleft indelible traces in modern Azerbaijan ceramics. These motives which were ekpresed with more pottery examples in the period of Seluk have inproved inmodern Azerbaian ceramics and this expriess various styles and fetures in accordance with the modern tendencies of the period, alonq with industrial ceramics at the level of plastic forms and deep philosophical compositions. In their creation , Mazahir Avshar who has expressed the history and mytholoqy o the Turkic world in a monimental form with qreat ability, Saleh Mammadov and Aaq Huseynova who have implemented the depiction of various motives on industrial ceramics, Adalat Bayramov who has depicted huntery and intirinsic style of miniature, and Samadaqha Jafarov, a master o monumental boards, are expressinq modern samples of ancient traditions.

**Key words**: Ceramics, motives, mytholoqy, Period of Seljuk, tradition.

## GİRİŞ

Qədim tarixə malik və zəngin bədii ənənələrlə inkişafını davam etdirən Azərbaycan keramika sənətinin bədii-estetik tutumuna görə məişətimizdə, sənayemizdə və cəmiyyətimizdə geniş yer tutması danılmazdır. Azərbaycan incəsənətinin ayrılmaz tərkib hissəsinə çevrilən keramika həm də milli kimliyimizi ifadə edən və dünyaya tanıdan sənətkarlıq nümunəsi kimi qəbul olunmaqdadır.
Müasir dövrdə qədim Azərbaycan keramika nümunələrinə dünyanın ən zəngin muzeylərində rast gəlmək mümkündür. Londonun Viktoriya və Albert, Nyu-Yorkun Metropoliten, Parisin Luvr, Sankt-Peterburqun Dövlət Ermitajı, İstanbulun Topqapı, Türk və İslam İncəsənəti Muzeyində minilliklər boyunca Azərbaycan torpağında yaradılmış sənət nümunələri nümayiş olunmaqdadır.

## 1. DULİSÇULUQ SƏNƏTİNİN TARİXİ HAQQINDA

Dulusçuluq sənəti qədim dövr Azərbaycan sənətkarlığının əsasını təşkil edir. Azərbaycan ərazisinin müxtəlif bölgələrində, Qarabağ, Gəncəbasar, Qazax, Mingəçevir, Mil düzü və Şirvanın qədim yaşayış yerlərindən arxeoloji qazıntılar zamanı tapılan keramika nümunələri bu sənətin 4 min ildən artıq tarixi olduğunu təsdiq edir. Bu ərazilərdə üzə çıxarılmış ilk keramika nümunələri neolit dövrünə aiddir.

Azərbaycanın Eneolit dövrünü əks etdirən Şomutəpə, Babadərviş, ***Qarğalar təpəsi, Əlikömək təpəsi və s. ərazilərdə tapılmış boz-qonur rəngli qablar qarışıq tərkibli gildən-yəni şamot, qum qatılmış gildən hazırlanmış və dulusçuluq kürələrində bişirilmişdir.***[1]

Erkən tunc dövründə saxsı qablar istehsalı daha yüksək inkişaf mərhələsinə çatmışdı. Qabların səthinin yüksək peşəkarlıqla cilalanması və parıltı verilməsi, oyma, cızma naxışlarla bəzədilməsi, simmetrik ölçülərin diqqətlə nəzərə alınması, çox zərif məişət qablarının düzəldilməsi bunu təsdiq edir. ***Dulus çarxının geniş istifadə olunması və dulus kürələrinin daha mükəmməl olması saxsı qabların çeşidinin artması və mürəkkəb naxışlarla bəzədilməsi dulusçuluqda inkişafı aydın ifadə edir***.[2]

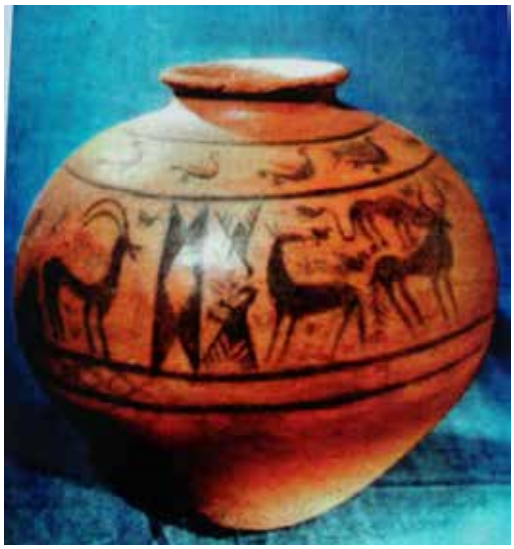
Orta tunc dövründə boyalı qablar istehsalı geniş yayıldığı üçün bu dövr həm də "Boyalı qablar mədəniyyəti" adlandırılır. Naxçıvanın Şahtaxtı kəndində tapılmış tunc dövrünə aid boyalı gil qabın üzərindəki naxışlar o dövrün ovsunlama ayini keçirilməsi üçün çəkilmiş piktoqrafik təsvirli yazılar idi. Bu çəhrayı rəngli gil qabın gövdəsində dairəvi kompozisiya boyu qara rəngli heyvan və quş təsvirləri verilmişdir. Onu da qeyd edək ki, bu mərhələ totemizm dövrü olduğu üçün ilahi totemlərin zoomorfik obrazlarının geniş yayıldığı və təbliğ olunduğu dövr idi. Bu dövrdə keramikada geniş yayılmış naxış xarakterli təsvir motivlərindən biri günəş rəsmi idi.

Tunc dövründə düzəldilmiş fiqurlu keramikalar içərisində quş, heyvan, ev, araba formalarına daha çox rast gəlinir.

Fiqurlu keramika e. ə I minillikdə daha çox zoomorf qablar şəklində olmaqla özündən əvvəlki dövrlərin fiqurlu keramikasından öz mürəkkəbliyinə görə seçilirdi. Adətən bu dövrdə quşun və ya heyvanın təsviri qabların gövdə, qulp və ağız hissələrində olurdu.

[1] **Azərbaycan Arxeologiyası**, (red. İ. Babayev), I, Bakı 2008, s.11-438.
[2] Rasim Əfəndi, **Azərbaycan İncəsənəti**, Bakı 2007, s.14-160.

Onu da qeyd etmək lazımdır ki, tunc dövründə qara rəngli pardaxlanmış keramika üzərində ağ rəngli maddə ilə bəzəməyi Qədim Qafqaz ərazisində yalnız Azərbaycan sənətkarları bacarırdılar (Şəkil:1).



**Şəkil 1:** Təsvirli, boyalı saxsı küp. Şahtaxtı, Naxçıvan.Orta tunc dövrü. E.ə. III minilliyin sonu-II minilliyin sonu. Milli Azərbaycan Tarixi Muzeyi

Beləliklə, arxeoloji qazıntılar zamanı əldə olunan materiallara əsasən belə nəticə çıxarmaq olar ki, Azərbaycanda ilk dəfə olaraq insan və heyvan heykəlcikləri eneolit və tunc dövründə meydana çıxmışdır. İnsan fiqurları əsasən qadın təsvirlərindən ibarətdir. Tunc dövrü terrokotaları əvvəlki heykəlciklərdən fərqlənir. Cəmiyyətdə kişinin üstün rolu ilə bağlı olaraq tunc dövründə kişi heykəlcikləri meydana gəlir. Azərbaycan ərazisindən erkən dəmir dövrünə aid tapılmış gil heykəllər arasında insan heykəlləri və heyvan fiqurlarının az saylı olmasına baxmayaraq dəmir dövründə yayılmış xırda plastikanın xüsusiyyətləri barəsində müəyyən fikir söyləməyə imkan verir. Onlar əsasən insan heykəlləri və heyvan fiqurları olan bədii keramika nümunələridir***. "Azərbaycan ərazisində eneolit və tunc dövrü heyvanlarının heykəlcikləri insan heykəlciklərindən qat-qat artıqdır".***[3]

Bu ölçüdə olan heykəl dövrünə görə Azərbaycan plastikası üçün nadir tapıntı hesab edilir. Bu cür heykəllər daha sonrakı dövrlərdə gildən deyil, daşdan yonulurdu. Bu günə qədər gil heykəllər arasında bu cür iri ölçülü heykəllər aşkar edilməmişdir.

Manna Midiya dövlətinə daxil olandan sonra bu mədəni yaxınlıq ümumi bədii inkişaf prinsiplərinə əsaslanaraq daha da möhkəmlənmişdi. Midiya sənətkarları bir çox sahələrdə olduğu kimi keramika sənətində də Manna ustalarının sənət ənənələrini davam etdirmişdir.[4] Midiya ərazisində aparılmış arxeoloji qazıntılar bir çox sənət əsərlərini aşkar etmişdir. Dulusçular bu dövrdə aşağıdan dar, ağıza doğru getdikcə genişlənən güvəc formalı qabları daha çox hazırlayırdılar.

Məişət və bəzək əşyalarında ayini (Şəkil: 2), simvolik və dekorativ heykəltəraşlığın ən yüksək inkişaf mərhələsi qədim dövrə təsadüf edir. Azərbaycanın tarixi ərazisində Manna, Midiya, Atropatena və

[3] Telman İbrahimov, **Azərbaycanın Qədim Heykəltəraşlığı**, Bakı 2013, s.58-112.
[4] R. Əfəndi, **Azərbaycan**, s.18-160.

Albaniya kimi qədim dövlətlərin mövcud olduğu dövrlər, gildən xırda antropomorf və zoomorf heykəltaraşlıq nümunələrinin yaradılması ilə səciyələnir.



**Şəkil 2 :** Zoomorf qab. Mingəçevir. E.ə. IV-III əsrlər. Milli Azərbaycan Tarixi Muzeyi.

VII əsrin ortalarında Azərbaycan ərəblərin hücumuna məruz qalaraq onların yaratdığı böyük xilafətin tərkibinə daxil olur. Bu dövrün, arxeoloji qazıntılar zamanı tapılan IX-X əsrlərə aid keramika nümunələrindən əsasən belə nəticəyə gəlmək olar ki, Azərbaycan sənətkarları böyük ustalıq dərəcəsinə çatmışdılar. Bu dövrdə keramika ən geniş yayılmış sənət növü idi. Keramika nümunələrinin böyük əksəriyyəti dulusçuluq dəzgahında düzəldilirdi.

VIII-X əsrlərdə əsasən dulusçuluq dəzgahında hazırlanan şirəsiz keramika məmulatları şirəli keramikaya nisbətən daha çox istehsal edilirdi. Bu dövrdə şirəsiz keramika öz forma dekorunu dəyişmədən saxlamışdı. Məişət və təsərrüfatla bağlı olduğundan bu nümunələrin materialı və bəzəyi çox vaxt səliqəsiz və kobud olurdu. VIII-X əsrlərdə şirəsiz keramika məmulatı əsasən ağ anqobla örtülürdü ki, bu da qabın səthini hamar göstərirdi. Ağ anqobla örtülmüş qab üzərində cızma bəzəklər təzad yaradır, yapışdırma relyef daha qabarıq görünürdü. ***Ağ anqobun məişət keramikasının bədii tərtibatında xüsusi rolu olmuşdur.***[5]

IX-X əsr Yaxın Şərqin şirəli saxsı məmulatında insan və onun süjetli təsviri məlum deyildir. Lakin Azərbaycanın ilk dövr şirəli keramika məmulatında bu təsvirlərə az da olsa rast gəlinir. XI əsrin II yarısında Azərbaycan ərazisi Böyük Səlcuq dövlətinin tərkibinə daxil olduqdan sonra mədəniyyətin müxtəlif sahələrində olduğu kimi keramika sənəti də özünün intibah dövrünü yaşamağa başladı.[6]
Səlcuq dövrünün incəsənət əsərləri islam incəsənətində xüsusi önəm daşıyaraq hətta İtaliya intibahı ilə müqayisə olunur.

Tarixdən göründüyü kimi Səlcuq dönəmində Azərbaycan ədəbiyyatında və mədəniyyətində olan bir çox müsbət dəyişikliklər həmin dövrdə demək olar ki, bütün sahələri əhatələmişdir. Böyük intibah dövrü

[5] R. Əfəndi, **Azərbaycan**, s.20-160.
[6] Aida İsmayılova, **Azərbaycanın Səlcuq dönəmi keramikasında təsvir motivləri**, s.1-8: (72) Səlcuq dövrü təsvirli keramika nümunələri | Aida İsmayılova - Academia.edu, Erişim Tarihi: 10.12.2023.

yaşayan Azərbaycan üçün Səlcuq dönəmi xüsusi əhəmiyyət kəsb edirdi. Bu baxımdan arxeoloji qazıntılar zamanı tapılan maddi mədəniyyət nümunələrini sistemli şəkildə araşdırmaq və müasir Azərbaycan keramikasına olan təsirini öyrənmək əhəmiyyətli dərəcədə maraqlı olardı. ***Nəzərə alsaq ki, Səlcuq dönəmi keramikası xüsusi olaraq tam şəkildə araşdırılmamış, tədqiqat obyekti olmamışdır.***[7]
Bu halda əlimizdə olan, Azərbaycanın müxtəlif bölgələrində aşkar edilmiş keramika nümunələrinə əsasən bu dönəmin əsas səciyyəvi xüsusiyyətlərini izləmək mümkündür.

Azərbaycanın bir çox bölgələrində Bakı, Gəncə, Beyləqan, Qəbələ, Şamaxı və s. tapılan, Milli Azərbaycan Tarixi Muzeyində qorunan keramika nümunələrinə əsasən Səlcuq dönəmi motivlərini antropomorf və zoomorf təsvirlərə görə qruplaşdırmaq olar. Əsasən atlı, süvari və ovçu rəsmlərindən ibarət olan antropomorf təsvirli qablar azlıq təşkil etsə də öz bədii xüsusiyyətlərinə görə maraq doğurur. Bununla yanaşı, Türk-Altay xalqlarının mifologiyasını əks etdirən quş bədənli, insan başlı təsvirli qab üzərində Umay qadın obrazının təsviri dövrün mifoloji inanclarını özündə əks etdirir. Nəinki mifoloji, hətta müxtəlif motivli obrazlar bu günə qədər Azərbaycan keramikasında müasir üslub və xüsusiyyətlərlə öz əksini tapmaqdadır ki, bu da tarix boyu əcdadlarımızın qoyduğu ənənənin müasir formalarını əks etdirir.

Səlcuq dönəmində antropomorf təsvirlərlə yanaşı zoomorf təsvirli keramika nümunələri də çoxluq təşkil edir ki, bunların da tərkibində quş və heyvan təsvirlərinin bitki aləmi ilə birgə kompozisiya halında verilməsi üstünlük təşkil edir.

Səlcuq dönəmi keramikası haqqında nəticə olaraq deyə bilərik ki, bütün bu sadalanan xüsusiyyətlər dulusçuluq sənətində özünü yüksək səviyyədə biruzə vermişdir. Dövrün düşüncə və yaşam tərzini əks etdirən bu keramika nümunələrində ötən dövrün (Sasani dövrü) ənənələri izlənilsə də Səlcuq dönəmində bu xüsusiyyətlər özünəməxsus şəkildə inkişaf etmiş və müasir Azərbaycan keramikasında da silinməz izlər buraxmışdır. Müasir Azərbaycan keramikasını izləyərkən bu kimi bir çox xüsusiyyətlərin dövrün müasir tendensiyalarına uyğun olaraq müxtəlif üslub və xüsusiyyətlərin biruzə verildiyinin şahidi oluruq. Səlcuq dönəmindən fərqli olaraq daha çox dulus nümunələri ilə ifadə olunan bu motivlər müasir Azərbaycan keramikasında inkişaf edərək sənaye keramikası ilə yanaşı plastik formada, dərin fəlsəfi kompozisiyalar səviyyəsində özünü göstərməkdədir.

## 2. ƏNƏNƏVİ XÜSUSİYYƏTLƏRİN YENİ BƏDİİ TEXNOLOJİ ŞƏKİLDƏ ƏKSİ

Müasir Azərbaycan keramikasında bu kimi ənənəvi xüsusiyyətləri yeni bədii texnoloji şəkildə əks etdirən sənətkarlarımızın yaradıcılıqları ilə tanış olaq.

Müasir Azərbaycan incəsənətində qədim və zəngin tarixi ənənələrə malik olan keramika sənətini dəyərli sənət əsərləri ilə zənginləşdirən və orijinal biçimli plastika nümunələri ilə Azərbaycanın hüdudlarından uzaqlarda şöhrət qazanan istedadlı sənətkarlardan biri Məzahir Avşardır. 2000-ci ildən etibarən Türkiyədə fəaliyyət göstərən Məzahir Ərtuğ Avşar 1999-cu ildə Türkiyə Prezidenti tərəfindən Ankara Cankaya köşkündə "Türk dünyasına xidmət" mükafatı ilə mükafatlandırılmışdır. Sənətkar Azərbaycan Rəssamlar İttifaqının və Azərbaycan Dizaynerlər Birliyinin, UNESKO Beynəlxalq Plastik Sənətlər Dərnəyinin, GƏSAM-Türkiyə Mədəniyyət Nazirliyi Sənət Əsərləri Birliyinin üzvüdür.

[7] A. İsmayılova, **Azərbaycanın**, s.1-8.

Bütün fəaliyyəti boyunca Türk tarixini əks etdirməyə çalışan rəssamın yaradıcılığı müxtəlif bayağı mövzulara yox, məhz türkçülüyün və xalqın ovqatını tərənnüm edən ayrı-ayrı mövzularla zəngindir. Bu mövzular müxtəlif müasir texniki proseslər, üslublar və forma müxtəlifliyini əhatə etmişdir ki, bu da rəssamın yüksək peşəkarlığını ortaya qoymuşdur. Müxtəlif üslub və formalarla zəngin olan bu əsərlərdəki əsas xüsusiyyətlərdən biri də məhz onların dərin fəlsəfi mənasının bədii cəhətdə uğurla həll olunmasıdır.

Rəssamın silsilə kompozisiyalarından biri "Mifologiya" adlanır. Açılmış kitab formasında olan bu kompozisiya 2005-ci ildə işlənmişdir. Kitab formasında olan kompozisiyanın səhifələrində Orxon əlifbası ilə yazılar və bəzi mifoloji təsvirlər verilmişdir. Birinci kompozisiyada, açılmış kitabın bir səhifəsində Türk dünyası üçün müqəddəs sayılan heyvanlardan olan tısbağa, digər səhifəsində isə mifologiyada özünəməxsus yer tutan əjdaha təsvir olunmuşdur (Şəkil: 3). Üzərində qədim daş kitabələr yazılan, mifologiyaya görə sonsuzluq, əbədiyyət, tanrı və müdriklik rəmzinə çevrilmiş tısbağa, nağıl və əfsanələrdə geniş yer almış əjdaha qədim Türk mifologiyasnın əsasını təşkil edən güc rəmzlərindən sayılmaqdadır. Digər kompozisiyalarda isə açılmış kitabın bir səhifəsində iki başlı qartal, digər səhifədə isə qurd təsviri Orxon-Yenisey əlifbası ilə yazılmış yazıların əhatəsində təsvir olunmuşdur (Şəkil: 4). Bu təsvirdə verilən, türk mifologiyasında sağ qanadı ilə günəşi, sol qanadı ilə ayı örtən, həyat ağacının başında yaşayan, kainatın dönüşünə uyub bir-birinin ətrafında dönməyə başlayarkən qaynayıb, qarışıb tək varlığa çevrilən Öksökö adlanan iki başlı qartal tanrının göydəki qapılarının güclü gözətçisidir. İki başlı qartal motivi qədim dövrlərdə şumerlər və xititlərdə rast gəlinib, sonradan akkadlara, assurlara, sasanilərə, bizanslara keçmişdir. ***İki başlı qartal Səlcuq dövlətinin bayrağında və gerbində əks olunmuşdur***.[8]

Digər səhifədə təsvir olunan Bozqurd müqəddəs sayılaraq türk, monqol və altay mifologiyasında ortaq totem sayılmışdır. Mifologiyaya görə bəzi türk və monqol boyları Bozqurddan törənmişdir. Müqəddəs sayılan Bozqurd totemi döyüşçünün döyüş ruhunu, azadlığını təmsil edirdi. Bozqurdlar da türklər kimi yarım aypara şəklində hüçuma keçər, ölərlər, ancaq məğlub olmaz və əyilməzlər. Liderlərinə tabe olarlar. Məhz bu kimi xüsusiyyətlərinə görə türklər azadlıqlarının timsalı olaraq Bozqurdları özlərinə rəmz seçmişlər. Bozqurd azadlığın, türk dəyanətinin rəmzinə çevrilmişdir.





**Şəkil 3 :** Məzahir Avşar. "Mifoloji". 50x70 sm, şamot, oksidlər. 2005. Şəxsi kolleksiya.
**Şəkil 4 :** Məzahir Avşar." Mifoloji". 30x70 sm, oksidlər. 2005. Şəxsi kolleksiya.

[8] https://www.mynet.com/tarihin-en-onemli-turk-devleti-kullaniyordu-cift-basli-kartal-in-anlami-bakin-neymis-373130-mymagazin Erişim Tarihi: 15.12.2023

Daha bir kompozisiyada rəssam açılmış kitabın hər iki səhifəsində atların təsvirini Orxon yazılarının əhatəsində vermişdir. Tarix boyu at belində döyüşən türklərin atları həmişə onlara yoldaş sayılıb. Döyüşçü üçün namus, qeyrət rəmzi olan at onun arvadı ilə bir səviyyədə tutulmuşdur. Rəssamın şamotdan hazırladığı köhnə, qədim kitab formasının üzərində verdiyi bu təsvirlər böyük Türk dünyasının tarix və mifologiyasının ən çox yayılmış rəmzləridir ki, bu da Türk dünyasının həyatında önəmli yerini almışdır. Müxtəlif ölçülərdə olub, yüksək texnoloji prosesləri özündə əks etdirən bu əsərlər rəng baxımından da mövzunu tam ifadə etmişdir. Köhnəlmiş, rəngi saralmış kitab forması üzərində təsvirlərdən ibarət kompozisiyalarda bu təsvirlərin qədimliyi texniki və bədii cəhətdə yüksək səviyyədə ifadə olunmuşdur.

Sənətkarın xalqın soykökünü, mədəniyyətini və mənəviyyatını ifadə edən sənət əsərləri öz fəlsəfi tutumu ilə keçmiş və gələcək arasında bir körpü rolunu oynayaraq bu yolçuluqda Türk dünyasının şanlı qəhrəmanlıq səhifələrini sərgiləyir.

Göründüyü kimi mifoloji obrazları müasir texnoloji proseslərlə bitkin fəlsəfi kompozisiya səviyyəsinə çardıran sənətkarımız ənənəvi xüsusiyyətləri yüksək səviyyədə müasir xüsusiyyətlərələ əvəz etmişdir ki, bu da ənənə və müasirliyin vəhdətini təşkil etməkdədir.

Azərbaycanın müasir dövrü keramika rəssamları arasında sənaye keramikası mütəxəssisi olan, tanınmış rəssamlarımızdan biri Saleh Məmmədovdur. Müxtəlif üslub və janrları əhatə edən Saleh Məmmədovun yaradıcılığında nimçələr üzərində təsvir etdiyi üslublaşdırılmış portretlər çox maraqlıdır.

Geniş yaradıcılıq fəaliyyəti olan rəssam xalq yaradıcılığı ənənələrinə sadiq qalmaqla yanaşı həm də modern üslubda vazalar, çay-qəhvə dəstləri və müxtəlif servizlər hazırlamışdır.

Modern üslubla yanaşı milli ornament və naxışları gözəl bilən rəssam öz yaradıcılığında bundan geniş şəkildə istifadə etmişdir. Onun "Şərq" çay servizində bu aydın şəkildə özünü biruzə verir. Şərq memarlıq üslubunu xatırladan bu servizdə çaydan və qənd qabının qapaqları-gümbəz, gül üçün vaza-minarələr, qablar isə tağlar şəklində təsvir olunmuşdur. Qəhvəyi, qızılı və yaşıl tonlarda olan bu kompozisiya rəng çalarlarına görə tamamiylə şərqi xarakterizə etdirmişdir. Rəng, forma və tərtibat baxımından bir-birini tamamlayan bu çay servizi sənətkarın yaradıcılığının gözəl nümunələrindən biridir. Ümumiyyətlə, rəssamın keramik dəstlərinə diqqət yetirərkən formaların mövzunu tam şəkildə ifadə etməyi insanda heyrət doğurur. Yalnız yüksək təxəyyül gücü, dərin düşüncə, xalq sənətinə bağlılıq, peşəkarlıq və zəhmət, sənətə olan məhəbbətlə birləşib onun əsərlərində olan bu gözəlliyi və səmimiliyi yarada bilər ki, bu da onun hər bir əsərində özünü biruzə vermişdir.

Daha çox cızma və şirəaltı boyalarla işlənən bu kompozisiyalarla bəzədilmiş qablar insanı valeh edir. Onların arasında günəşi simvolizə edən, isti rənglərdən soyuğa, soyuq rəngərdən isti rənglərə dəyişən kompozisiyalar çoxluq təşkil edir. Lakin nəbati elementli kompozisiyalar arasında zəngin ornamentlərlə haşiyələnmiş, səkkiz guşəli xonçanın təsviri olan nimçə oz ornament və zəngin rəng həllinə görə bir sənət nümunəsidir (Şəkil: 5) Bununla yanaşı Həyat ağacı təsvirli nimçə, kənarları üslublaşdırılmış insan təsvirləri ilə haşiyələnmiş nimçə, mərkəzdə həndəsi formada xoruz təsviri verilmiş nimçə (Şəkil: 6) , mərkəzində günəşin hərəkətini ifadə edən svastika təsvirli nimçə rəssamın rəng və kompozisiya vəhdətinin mükəmməlliyini nümayiş etdirir.




**Şəkil: 5**. Saleh Məmmədov. Dekorativ bulud. Çini, şirəüstü boyalar. 2015. Rəssamın şəxsi kolleksiyası.
**Şəkil: 6.** Saleh Məmmədov. Dekorativ boşqab-"Quş". Çini, şirəüstü boyalar. 2015. Rəssamın şəxsi kolleksiyası.

Müstəqillik dövrü Azərbaycan keramikasında kamera janrının tanınmış nümayəndələrindən biri Afaq Hüseynovadır. Kamera janrında özünəməxsus üslubu və obrazlara yanaşma tərzi olan sənətkar bir çox mövzulara öz fəlsəfi baxış prizmasından yanaşaraq orijinal əsərlər yaratmışdır. Bu kompozisiyalarla yanaşı o, servislər, vazalar, çıraqlar buludlar və müxtəlif dekorativ kompozisiyalar işləmişdir. Rəssamın "Qobustan", "Öküz döyüşü" (Şəkil:7), "Humayun" (Şəkil: 8) və müxtəlif portretlərin təsvirləri sırasında xüsusi həssaslıqla yanaşdığı kosmos, kainat mövzulu buludlar onun yaradıcılığında aparıcı mövzunu təşkil edir.




**Şəkil: 7.** Afaq Hüseynova. Dekorativ boşqab-"Öküz döyüşü". Çini, şirə üstü boyalar.1979. Rəssamın şəxsi kolleksiyası.
**Şəkil: 8.** Afaq Hüseynova. Dekorativ boşqab- "Humayun". Çini, Şirə üstü boyalar. 1979. Rəssamın şəxsi kolleksiyası.

Müasir dövr Azərbaycan incəsənətinin tanınmış nümayəndələrindən olan Ədalət Bayramov nəinki Azərbaycanda, hətta onun hüdudlarından kənarda da böyük şöhrət qazanmışdır.

Antaliyada "Venadikt" otelinin, "Top Kapı" və Kremlin "Palas" otelinin keramik panno, mozaika və digər dekorativ bəzək işləri ilə tərtibatını vermiş, Türkiyənin Kastamonu şəhərinin tarixi abidələrinin bərpası və dekorativ yönlü bəzək işlərinin həyata keçirilməsində çalışmışdır. Müasir Azərbaycan miniatürünün inkişafında özünəməxsus dəst-xətti olan sənətkar 1996-cı ildə Azərbaycan Rəssamlar İttifaqının təsis etdiyi

“Sultan Məhəmməd” mükafatına layiq görülmüşdür. Ədalət Bayramovun ölümündən sonra Türkiyə dövlətinin sənətə və sənətkara olan hörməti sayəsində, uzun müddət orada yaşayan sənətkarımızın Kastamonu şəhərində olan emalatxanası sənətkarın ev-muzeyinə çevrilmişdir.

Azərbaycan keramika sənətində özünəməxsus dəst-xətti olan Ədalət Bayramovun miniatür ənənələrinə olan marağı və bu sahədə olan fəaliyyəti onun özünəməxsus üslubunun yaranmasına təkan vermişdir. Fərqli obrazlar, real təsvirlər, təsvirlərin üslublaşdırılması, zəngin dekoru və rəng əlvanlığı rəssamın özünəməxsus üslubunun bədii xüsusiyyətlərini təşkil edir. Bulud və nimçələr üzərində təsvir olunan müxtəlif mövzulu kompozisiyalar rəng və dekorlara görə çox fərqlənirlər. Zəngin fantaziyası, rəng duyumu olan sənətkar boşqabların dairəvi formaları üzərində ağlagəlməz quruluşlu, mürəkkəb kompozisiyalar yerləşdirmişdir. Bu konkret formalar onun düşüncəsini məhdudlaşdırmır, əksinə daha da genişləndirərək dairəvi formalarda üzərində müxtəlif quruluşlu kompozisiyaların yaranmasına səbəb olmuşdur. Daha çox mürəkkəb, çoxfiqurlu kompozisiyalara üstünlük verən rəssamın mövzu seçimi genişdir. Rəssamın işlədiyi ailə, musiqi, döyüş, atlı, ov mövzulu kompozisiyalar əsasən silsilə xarakteri daşıyır.

Tanınmış keramika rəssamı Ədalət Bayramovun tarixi mövzuda işlədiyi əsərləri arasında silsilə şəklində olan nimçələr üzərində təsvir etdiyi döyüş səhnələri xüsusi yer tutur. Bu təsvirlərin birində at belində, Osmanlı geyimində qılınc-qalxanla döyüşən döyüşçülər və atın ayaqları altında məhv olmuş düşmənin təsviri verilmişdir (Şəkil: 9). Təsvirdə verilən tünd boyalar döyüşün gərginliyini əks etdirərək dramatik bir ab-hava yaratmışdır. Digər bir təsvirdə döyüşçülərin başı üzərində uçan qanadlı mələk qalibiyyətə ruhlandıraraq döyüşçüləri düşmənlərdən hifz edir (Şəkil: 10). Bu təsvir isə digərindən fərqli olaraq yaşıl fon üzərində qara rəngdə, qrafik üslubda və lüstra boyaları ilə işlənmişdir. Daha bir kompozisiyada bulud üzərində göy fonda üç döyüşçü təsvir olunmuşdur. Başlarında dəbilqələri, əllərində qalxan və nizələri olan döyüşçülər uzun xalatlı türk döyüşçüsü geyimindədirlər. Fonun göy rəngdə olması isə onların qədim Göytürklər-türk döyüşçülərinin olmasını göstərir. Göy fon üzərində qara sxematik xətlərlə işlənmiş fiqurlar oxra rəngli lüstra boyası ilə verilmişdir. Göy və oxra rənglərində olan kompozisiyada dekorda istifadə olunan firuzəyi rəng maraqlı baxılan kompozisiyanı daha da zənginləşdirmişdir.



**Şəkil: 9.** Ədalət Bayramov. "Döyüş səhnəsi". Bədii nimçə. Çini, d-25 sm. 2008. Rəssamın şəxsi kolleksiyası.
**Şəkil: 10.** Ədalət Bayramov. "Döyüşçülər". Bədii nimçə. Çini, d-23 sm. 2008. Rəssamın şəxsi kolleksiyası.

Müasir Azərbaycan incəsənətində özünəməxsus yeri olan keramika rəssamlarından biri Səmədağa İbrahim oğlu Cəfərovdur. Rəssam 2004-cü ildə "Avropa-Asiya" Beynəlxalq Humanitar Akademiyasının fəxri üzvü seçilmiş, Akademik diplomu ilə təltif olunmuşdur. Elə həmin il Dünya Mədəniyyəti İnstitutunun (YUNESKO) fəxri professoru adını almış, 2009-cu ildə Dünya Rəssamlıq Akademiyasının həqiqi üzvü seçilmiş, akademik adını almışdır. 2011-ci ildə Dünya Rəssamlıq Akademiyasının ən yüksək ordeni ilə, "Planetin Rəssamı" və "İlin Rəssamı" diplomu ilə təltif edilmişdir.

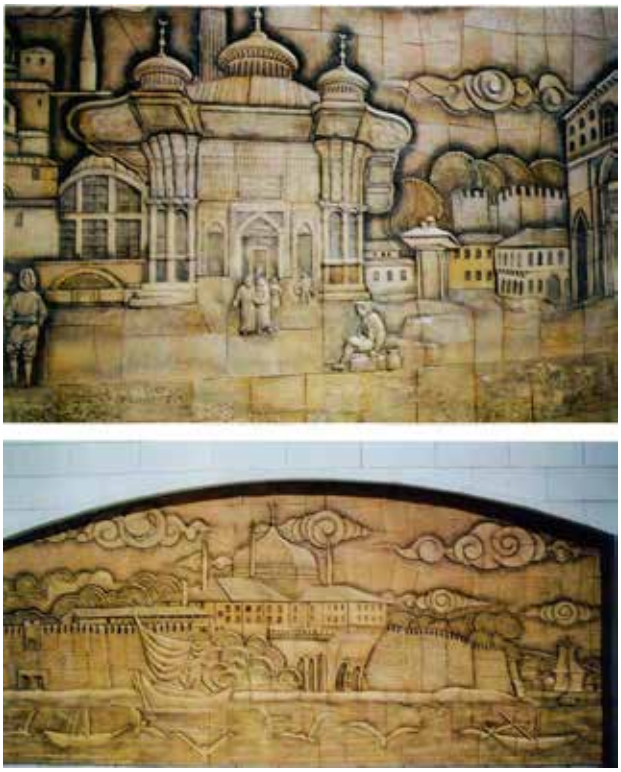
1997-ci ildə Türkiyəyə dəvət alan rəssam Antalyada rəssamlıq fakültəsinin yaradılmasında iştirak etmiş və Akdeniz Universitesində dərs dediyi illərdə Türkiyənin bir çox şəhərlərində monumental keramik pannolar yaratmışdır. Bunlardan "Azal" Hava Yolları binası (İstanbul), "Mardan Palas" (Antalya), "Ottimo" alış-veriş mərkəzi və bir çox iş yerlərinin tərtibatını göstərmək olar. Yaradıcılığında daha çox tarixi səhnələri canlandıran rəssam öz fərqli üslubu ilə bir-birindən maraqlı pannolar yaratmışdır.

Rəssamın 2000-ci ildə Antalyada Sakarya Parkında işlədiyi tarixi savaşı əks etdirən "Qurtuluş savaşı-Mərmi daşıyan qadınlar" pannosunda xalqın taleyini həll edən müharibədə qadınların rolu əks olunmuşdur (Şəkil:11). Zəngin döyüş səhnələri verilən bu pannoda çiyinlərində mərmi daşıyaraq döyüşən, əsgərlərə yardım edən qadınlar təsvir olunmuşdur. Gərgin döyüş səhnələrini əks etdirən bu kompozisiya öz rəng həllinə görə mövzunu tam şəkildə əks etdirir. Şamotdan hazırlanmış müxtəlif şirələrdən istifadə olunan panno qabarıq relyeflərlə əks olunmuşdur.



**Şəkil: 11.** Səmədağa Cəfərov. "Qurtuluş savaşı". Mərmi daşıyan qadınlar (fraqment). 4x3m, 5x3m. Şamot, oksidlər. Antalya, Sakarya Parkı. 2000-ci il.

2006-2007-ci illərdə Antalyada "Mardan Palas" otelin divarlarında işlənən "Əski zamanlar İstanbul Carda" monumental keramik pannoda İstanbul şəhərinin qədim tarixi təsvirləri yer almışdır (Şəkil: 12). Sahil boyu yerləşən saraylar, körpülər və qədim tikililər rəssam tərəfindən relyef və qabarmalarla təsvir olunmuşdur. Zərif təsvirlərə malik bu pannonun rəng həllində mis oksid və şirələrdən istifadə edilmişdir.



**Şəkil: 12.** Səmədağa Cəfərov. "Əski zamanlar İstanbul Carda" (fraqment).7x3m (6 ədəd). Şamot, oksidlər. Antalya, Mardan Palaz. 2006-7-ci il.

Zəngin tarixi təsvirlərə malik olan kompozisiyaların bədii həlli maraq doğurur. Yüksək peşəkarlıq nümayiş etdirən bu pannolar eyni zamanda yüksək texniki həllə malikdir. Rəssamın 2007-ci ildə Antalya Dövlət Xəstəxanasının foyesində yerləşən daha bir pannosu öz quruluşuna görə orijinallığı ilə seçilir. Bir çox adət-ənənələri və tarixi süjetləri özündə birləşdirən bu nəhəng panno şamotdan hazırlanmış, onun rəng həllində müxtəlif şirə və duzlardan istifadə olunmuşdur. Bədii cəhətdə zəngin olan kompozisiya forma, məzmun və rəng həllinə görə harmoniya təşkil edərək işin uğurunu təmin etmişdir.

Antalya Ormançılıq Müdirliyində 2009-cu ildə rəssamın işlədiyi panno mifologiyanın əsas süjetlərindən olan "Həyat ağacı"na həsr olunmuşdur (Şəkil: 13). Türk mifologiyasına görə yerlə göyü bir-birinə bağlayan, dünya ilə birlikdə yaranan Uluqayın-Həyat ağacı pannoda üzəri gözəl, əsrarəngiz quşlarla bəzədilən gül-çiçəkli, meyvəli ağaclar sanki cənnətin bir parçasını xatırladır. Müxtəlif rəngli şirələrlə işlənmiş bu pannolar insanı valeh edir. Zəngin bədii həll, forma və məzmunun birgə vəhdəti mükəmməl bir kompozisiyanın yaranmasına səbəb olmuşdur.



**Şəkil: 13.** Səmədağa Cəfərov. "Həyat ağacı" (fraqment). 7x5m. Şamot, rəngli şirələr. Antalya. Ormançılıq Müdirliyi. 2009-cu il.

Daha bir tarixi kompozisiya rəssam tərəfindən 2012-ci ildə Ahmed Mühtar Kızıltan Kültür Sanat Mərkəzində işlənmişdir. "Qədim Antalya" adlanan keramik pannoda Antalyanın tarixi ilə bağlı səhnələr əks olunmuşdur. Fonunda qədim Antalyanın təsviri olan kompozisiyanın ön hissəsində sakinlərin məişətini əks etdirən tarixi səhnələr (çəkməçi, simit satan və s.) və dövrə uyğun milli geyimlər təsvir olunmuşdur. Rəng həllində dəmir oksiddən istifadə olunan kompozisiyanın bədii həlli öz orijinallığı ilə seçilir.

## QIYMTLƏNDIRMƏ VƏ NƏTICƏ

Nəticə olaraq bunu qeyd etmək olar ki, Azərbaycan keramikasında Səlcuq dönəminin dulus sənətini əks etdirən müxtəlif insan, quş, heyvan və qədim mifoloji motivlər müasir Azərbaycan keramika sənətkarları tərəfindən yeni texnoloji proseslər, fərqli üslub və xüsusiyyətlərdə ifadə olunmaqdadır. Əsrlər boyu böyük tarixi inkişaf mərhələsi keçmiş bu ənənələr daha inkişaf etmiş formada gələcək nəsillərə ötürülməkdədir. Qədim ənənələrə söykənərək inkişaf edən sənət hər zaman öz milli mənəvi dəyərlərinin daşıyıcısı olaraq xalqın tarixini əks etdirməyə davam edəcəkdir.

## MƏNBƏ

ANONİM**, Azərbaycan Arxeologiyası**, (red. İ. Babayev), C.I, Bakı 2008.

ANONİM, **Azərbaycanın antik və orta əsr arxeologiyası problemləri: Ö. Ş.İsmizadənin anadan olmasının 100 illiyinə həsr olunur**, (red. hey. M. Rəhimova, T. Dostiyev, Q. Qoşqarlı), Bakı 2006.

AŞUROVA İradə, **Qafqaz Arxeologiyası**, Bakı 2010.

AVŞAR Lale, "Kubadabad çinilerindeki harpi-siren fiqürünün izini sürerken", **Akademik Bakış Dergisi**, Celalabat 2012, S. 31, s.1-21.

ƏFƏNDİ Rasim, **Azərbaycan İncəsənəti**, Bakı 2007.

ERDEM Mine, **Kubad-Abad Saray Çinilerindeki Hayvan Motiflerinin İkonografisi, Simgesel Anlami Ve Günümüz Seramiğinde Yorumlari**, Konya 2011, (Yüksek Lisans Tezi).

İBRAHİMOV Telman, **Azərbaycanın Qədim Heykəltəraşlığı**, Bakı 2013.

## İNTERNET BİBLİOQRAFİYASI

Aida İsmayılova, **Azərbaycanın Səlcuq dönəmi keramikasında təsvir motivləri**, s.1-8: (72) Səlcuq dövrü təsvirli keramika nümunələri | Aida İsmayılova - Academia.edu, Erişim Tarihi: 10.12.2023.

https://www.mynet.com/tarihin-en-onemli-turk-devleti-kullaniyordu-cift-basli-kartal-in-anlami-bakin-neymis-373130-mymagazin Erişim Tarihi: 15.12.2023

# ANTİK MISIR PASTASI ÇAMURLARININ ÜRETİM YÖNTEMLERİNİN GELİŞTİRİLMESİ ve UYGULAMALAR*

**Arş. Gör. Nurgül ACIBAL[1], Dr. Öğr. Üyesi Pınar GÜZELGÜN HANGÜN [2]**

[1] Anadolu Üniversitesi, Güzel Sanatlar Fakültesi, Cam Bölümü, Eskişehir/TÜRKİYE
nurgulacibal@anadolu.edu.tr, Orcid:0000-0002-7744-553

[2] Sakarya Üniversitesi, Sanat Tasarım ve Mimarlık Fakültesi, Seramik ve Cam Bölümü, Sakarya/TÜRKİYE
pguzelgun@sakarya.edu.tr, Orcid:0000-0002-7620-2253

## Özet

En yaygın örnekleri Mısır'da görülen, kullanımı MÖ 5000'li yıllara tarihlenen antik Mısır Pastası çamuru, içeriğindeki bakır oksit katkısı ile geleneksel olarak mavi renkte üretilen, kuvars yoğunluklu yapısından dolayı şekillendirilmesi seramik çamuruna göre daha güç olan ve düşük pişirim sıcaklığında kendini sırlayabilen bir çamur türüdür. Günümüzde boncuk üretimi İran'da devam etmekte ve Antik Dönem kalıntılarına Anadolu'da rastlanmaktadır.

Bu araştırmada, yazılı ve görsel kaynaklarda genel olarak boncuk, muska, mühür gibi küçük boyutlu formlarda kullanılan Mısır Pastası çamur şekillendirilme yöntemlerine ek olarak tarihte de örneklerine rastlanan, büyük boyutlu üretilen formlara dair şekillendirme yöntemleri üzerine çalışılmıştır. Özellikle Türkçe kaynaklarda Mısır Pastası çamurunun şekillendirme tekniklerine dair sınırlı kaynak olmasından dolayı, bu araştırmada büyük ölçekli üç boyutlu form şekillendirme teknikleri detaylandırılarak yazılı literatüre katkı sağlaması amaçlanmıştır. Literatürde yer alan ve müzelerde sergilenen Antik Dönem Mısır Pastası örnekleri üzerine yapılan incelemeler ile veriler toplanmıştır. Mısır Pastası üretim teknolojisinin tarihsel süreci araştırılmış ve elde edilen bilgiler ışığında deneysel yeni çamur reçeteleri hazırlanarak olumlu sonuç veren reçeteler ile farklı şekillendirme yöntemleri uygulanmıştır. Çamur reçeteleri, kuru ve yaş mukavemetine, plastiklik özelliğine ve pişirim sonrası bünye yüzeyinin sırlanma özelliklerine göre olumlu ve olumsuz olarak değerlendirilmiştir.

Sonuç olarak, kuruma aşamasında çiçeklenme yöntemi ile kendi yüzeyini sırlayan önceki üretim örneklerine görece büyük ölçekli üç boyutlu heykeller şekillendirmeye plastiklik, mukavemet ve deformasyon özellikleri açısından uygun Mısır Pastası çamur reçeteleri ve şekillendirme yöntemleri geliştirilmiştir. Antik Çağa ait bu özel çamur türü günümüz seramik teknolojisi bilgisi ile incelenerek yeniden çalışılmış, yazılı kaynak ve uygulamalı örneklerle literatüre katkı sağlanmıştır.

**Anahtar kelimeler:** Mısır Pastası, Bünye, Çiçeklenme, Heykel, Kuvars

*Bu çalışma Dr.Öğr. Üyesi Pınar GÜZELGÜN HANGÜN danışmanlığında 07.04.2023 tarihinde tamamlanan "Antik Mısır Pastası Çamurlarının Üretim Yöntemlerinin Geliştirilmesi ve Form Uygulamaları" başlıklı yüksek lisans tezi esas alınarak hazırlanmıştır (Yüksek Lisans Tezi, Sakarya Üniversitesi, Sakarya, Türkiye, 2023).

**Abstract**

## DEVELOPMENT OF PRODUCTION METHODS OF ANCIENT EGYPTIAN PASTE AND APPLICATIONS

Ancient Egyptian Paste clay, the most widespread examples of which are found in Egypt and whose use dates back to 5000 BC, is a type of clay that is traditionally produced in blue color with the copper oxide additive in its content, is more difficult to shape than ceramic clay due to its quartz-dense structure and can glaze itself at low firing temperatures. Today, bead production continues in Iran and the remains of the ancient period are found in Anatolia.

In this research, in addition to the Egyptian Paste clay shaping methods generally used in small-scale forms such as beads, amulets and seals in written and visual sources, shaping methods for large-scale forms, which are also found in history, were studied. Since there are limited sources on Egyptian Paste clay shaping techniques especially in Turkish, this study aims to contribute to the written literature by detailing large-scale three-dimensional form shaping techniques. Data were collected by examining the ancient Egyptian pastry samples in the literature and exhibited in museums. The historical process of Egyptian Paste production technology was investigated and in the light of the information obtained, new experimental mud recipes were prepared and different shaping methods were applied with the recipes that yielded positive results. The mud recipes were evaluated positively and negatively according to their dry and wet strength, plasticity and glazing properties after firing.

As a result, Egyptian Paste recipes and shaping methods have been developed to shape large-scale three-dimensional sculptures. During the drying process, the surface is glazed using the Efflorescence method. These recipes have improved plasticity, strength, and deformation properties and adapted to modern techniques. This ancient mud type has been further documented and contributed to the literature.

**Keywords:** Egyptian Paste, Body, Efflorescence, Sculpture, Quart

## GİRİŞ

Yüzyıllar önce yaşamış toplumlar için ilkel, onların üretimlerine de ilkel yöntemlerle şekillendirilmiş kap, kacak vb. tabirler kullanılsa da günümüz teknolojisi ile bu eserler incelendiğinde teknolojik olarak ileri seviyede çalışmaların da olduğu görülmektedir. Antik Döneme ait ileri teknolojilerden biri de Mısır Pastası çamurudur ve en iyi örneklerine Mısır' da rastlanmıştır.

Antik Çağ'ın önemli uygarlık merkezi olan Mısır'ın seramikleri arasındaki "Mısır Pastası'' dönemin önemli çalışmaları arasında yer alır ve diğer ülkelerden eser sayısı oldukça fazladır. Sayıca az olmasına rağmen Anadolu'nun farklı bölgelerinde yapılan arkeolojik kazılar ile Mısır Pastası üretimlere de ulaşılmaktadır.

Antik Mısır Döneminde yoğun olarak üretilen, Mısır Pastası çamuru; düşük derecede olgunlaşan kendinden sırlı ve renkli kuvars ağırlıklı bünyesiyle bu araştırmanın ana konusudur. Bu çalışma, Mısır Pastası çamuru teknolojisinde yeni yöntem ve uygulamaları kapsayacağından konu ile ilgili literatürün geliştirilmesine katkıda bulunması amaçlanmıştır. Mevcut üretim yöntemleri, teknolojik gelişmeler ile desteklenmiş ve güncellenmiştir.

Bu çalışmanın amacı, geçmiş örneklerinde olduğu gibi Mısır Pastası çamurundan üretilen küçük boyutlu üretimlerin yerine, büyük hacimli üretimlere olanak sağlayan yeni büyük boyutta şekillendirilmeye elverişli Mısır Pastası çamur reçeteleri ve şekillendirme yöntemleri geliştirerek örnek uygulamalarda bulunmaktır.

## YÖNTEM

Mısır Pastası çamuru tanımı, tarihi ve üretim yöntemleri ile ilgili olarak yazılı ve görsel literatür taraması yapılmıştır. Ulusal ve uluslararası müzelerde sergilenen Mısır Pastası buluntularının görselleri toplanmıştır. Konu ile ilgili yapılmış uygulamalar ve deneysel çalışmaların reçeteleri incelenmiştir. Mısır Pastası çamuru ile ilgili ulusal kaynaklar kısıtlı olduğundan uluslararası kaynaklardan çeviriler yapılarak araştırma zenginleştirilmiştir. Elde edilen bilgiler ışığındaki değerlendirme sonucu yeni Mısır Pastası çamur reçeteleri yazılmış ve farklı üretim yöntemleri kullanılarak büyük hacimli üç boyutlu çalışmalar üretilmiştir.

## 1. MISIR PASTASI ÇAMURU VE TARİHSEL GELİŞİMİ

MÖ 5. binyılın sonuna doğru sırlı taşların yerini Mısır Pastası almış ve konu üzerine yapılan araştırmalarla günümüze kadar ulaşmıştır. Mısır Pastası'nın, Sümer veya Mısır'da icat edildiği düşünülmekte ancak en yüksek gelişimini Mısır'da gösterdiği için adını Mısır'dan aldığı belirtilmiştir. Mısır'ın coğrafi konumu Doğu Akdeniz'e yakın olduğundan bölgede yaşayan halkların çoğunda Mısır Pastası üretimlerine rastlanılmıştır. Mısır Pastası nesneler Mısır, Mezopotamya, Knossos'ta Girit, Yunanistan'da Mycenae ve Atina Agorası da dahil olmak üzere tüm Akdeniz bölgesinin birçok yerinde bulunmuştur[1]. En eski Mısır Pastası çalışmalarının MÖ 5000'li yıllara tarihlenen Badaryan kültürüne ait olduğuna ulaşılmıştır.

[1] Joseph Veach Noble, "The Technique of Egyptian Faience", **American Journal of Archaeology**, United States 1969, s.435.

Badaryan kültürü Antik Mısır'da ortaya çıktığı bilinen en eski kültürdür[2].

Günümüze kadar yapılmış arkeolojik kazılar sonucunda Mısır Pastası çamurundan üretilmiş boncuk, takı, muska, kap ve çanak, heykel, asa gibi ritüel nesnelere ulaşılmıştır. Mısır Pastası çamuru kullanılarak üretilen takılar arasında başta yüzük ve kolye olmak üzere birçok nesne ile karşılaşılmaktadır. Yüzüklerin çeşitli şekillerde kesilerek ya da kalıplanarak üretildikleri belirtilmektedir. Mısır Pastası çamurundan yapılan çanak gibi büyük formlar, ya bitkilerden oluşturulan çekirdek etrafında ya da kalıp ile oluşturulan parçalar birleştirilerek şekillendirilmiştir. Amacına yönelik farklı üretimler yapmak için negatif veya pozitif kalıpların kullanıldığına çeşitli kaynaklardan ulaşılmıştır[3]. Çeşitli ürünlerde bulunan sap, kulp, ağızlık ve dekoratif amaçlı kullanılan parçalar Mısır Pastası çamuru balçık kıvamında kullanılarak ana parçaya yapıştırılmıştır. Bu şekilde heykelsi dekoratif kaplar da üretilmiştir. Gelişime açık dönemlerin başında gelen Yeni Krallık Döneminde farklı boyutlar da Mısır Pastası üretimlerinin en iyi örneklerine rastlanmaktadır.

Yeni Krallık Dönemine ait büyük boyutlu Mısır Pastası çalışmalarından biri Qantir'den Ramses II' nin hükümdarlığına tarihlenen Kush Prensine Boyun Eğdiren Aslan figürüdür. Yüksekliği ve hacmi bilinen en büyük Mısır Pastası heykel örneklerindendir[4] (Görsel 1). Yeni Krallık Dönemine ait diğer büyük Mısır Pastası heykel çalışmalarından biri de Amenhotep III Sfenksi' dir[5].



**Görsel 1:** Kush Prensine Boyun Eğdiren Aslan, Mısır Pastası, 28x 22x 70cm,
Yeni Krallık (19. Hanedanlık), MET (35.1.23), New York[6]

[2] Florence Dunn Friedman, Robert Steven Bianchi, Diana Craig Pastch, Peter Lacovara, Paul Nicholson, **Gifts of the Nile: Ancient Egyptian Faience**, New York 1998, s.7.
[3] Paul Thomas Nicholson, "Faience Technology", 2009, s.3.
[4] P.T. Nicholson, "Faience Technology", s.4.
[5] THE MET,"Lion Subduing a Prince of Kush", 2021.
[6] THE MET,"Lion Subduing a Prince of Kush", 2021.

Mısır'da din, tapınma gibi geleneksel törenlerde kutsal hayvan ve tanrı figürleri kullanılarak üretilen muska, sistrum, ankh gibi Antik Döneme ait ritüel nesneleri de bulunmaktadır. En gelişmiş örnekler Mısır'da görülse de Anadolu'da da Mısır Pastası çamuru üretimlere rastlanmaktadır. Anadolu'da Acemhöyük, Açana Höyük/Alalah gibi alanlarda yapılan arkeolojik kazılar sonucunda ulaşılan Mısır Pastası parçalar çoğunlukla boncuklardan oluşurken küçük boyutlu heykellere de rastlanmaktadır. Acemhöyük'te rastlanan muska Anadolu'da bulunan küçük boyutlu heykellere örnektir (Görsel 2).




**Görsel 2:** Muska, Mısır Pastası, Acemhöyük, Envanter No: Ac.1996-43[7]

Muska gibi parçaların üretim sürecinde kutsal hayvan ve tanrı figürleri kalıplar ile şekillendirilmiş ve daha sonra gerekli görülen yerler kazınarak son hali oluşturulmuştur. Bu parçalara delikler, kuruduktan ya da deri sertliği kıvamına geldikten sonra açılmıştır. Ayrıca bazı parçaların ayrı şekilde üretilerek Mısır Pastası çamur balçığı ile sonradan yapıştırıldığı düşünülmektedir. Antik kalıntıların üretim teknolojilerine ulaşıldığı gibi hammadde ve sır oluşum teknolojisi de analizler yapılarak araştırılmıştır.

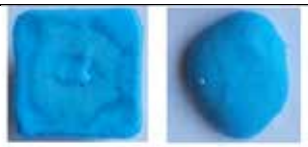
Antik Dönem kalıntı analizlerden genellikle üç temel hammadde ile karşılaşılmaktadır. Bu üç ana hammadde silika (kuvars), alkali (soda) ve kalsiyum karbonat (kireç) şeklinde ele alınmaktadır. Hammadde kullanımının yanı sıra cam oluşumu analizlerinde uygulama (aplikasyon), sementasyon, çiçeklenme[8] olmak üzere üç yöntem kullanıldığı bilgisine ulaşılmıştır. Bu çalışma kapsamında cam oluşumu için çiçeklenme yöntemi, şekillendirme aşamasında ise kil şekillendirme yöntemlerinden olan kalıp ile ve serbest şekillendirme teknikleri kullanılmıştır.

## 2. MISIR PASTASI ÇAMURU REÇETE ÖRNEKLERİ

Mısır Pastası çamuru reçete denemelerinde bentonit, kalsit, soda, kuvars olmak üzere dört hammadde ve renklendirici olarak bakır oksit kullanılmıştır. Yapılan araştırmalar sonucunda Mısır Pastası yüzeyinde sır gelişiminin kuvarsın mikron boyutuna bağlı olduğu anlaşılmıştır. Bu nedenle Çizelge 1'de bulunan reçetelerde kuvars 150 mikron ve 45 mikron olmak üzere iki farklı boyutta kullanılmıştır. Mikronların Mısır Pastası çamuru yüzeyinde çiçeklenme aşamasında farklılık oluşturup oluşturmadığını görmek amacıyla

[7] Gonca Dardeniz, Aliye Öztan, "Acemhöyük Fayans ve Frit Eserleri Üzerine Arkeolojik ve Arkeometrik Değerlendirmeler", **Belleten**, Ankara 2020, s.873.
[8] Çiçeklenme (Efloresans): Bünyede bulunan çözünebilir tuzların kuruma aşamasında yüzeye taşınarak kristallenmesi.

Çizelge 1'de bulunan 1, 2 numaralı reçetelerde kuvarsın %60'ı 150 mikron, %30'u 45 mikron olarak 3, 4, 5, 6, 7 numaralı reçetelerde ise kuvarsın %70'i 150 mikron %30'u 45 mikron olarak hesaplanmıştır.

| Deneme No | Görseller | | Reçeteler | Sır gelişimi | | Kuvars mikron boyutu | |
|---|---|---|---|---|---|---|---|
| | Kalıp ile şekillendirme (a) | Serbest şekillendirme (b) | | + | - | 150 | 45 |
| 1 |  | | %3 Bentonit<br>%4 Kalsit<br>%8 Soda<br>%85 Kuvars<br>+%1 CuO | a-b | | %60 | %40 |
| 2 |  | | %3 Bentonit<br>%4 Kalsit<br>%6 Soda<br>%87 Kuvars<br>+%1 CuO | | a-b | %60 | %40 |
| 3 |  | | %3 Bentonit<br>%4 Kalsit<br>%6 Soda<br>%87 Kuvars<br>+%1 CuO | a-b | | %70 | %30 |
| 4 |  | | %3 Bentonit<br>%5 Kalsit<br>%8 Soda<br>%84 Kuvars<br>+%1 CuO | a-b | | %70 | %30 |
| 5 |  | | %3 Bentonit<br>%5 Kalsit<br>%4 Soda<br>%88 Kuvars<br>+%1 CuO | | a-b | %70 | %30 |
| 6 |  | | %3 Bentonit<br>%6 Kalsit<br>%8 Soda<br>%83 Kuvars<br>+%1 CuO | a-b | | %70 | %30 |
| 7 |  | | %3 Bentonit<br>%6 Kalsit<br>%6 Soda<br>%85 Kuvars<br>+%1 CuO | a-b | | %70 | %30 |

**Çizelge 1:** Mısır Pastası Çamur Reçeteleri ve Deneme Örnekleri, 980 °C

Çizelge 1' de kalıp ve serbest şekillendirme yöntemleri kullanılarak oluşturulan 7 adet Mısır Pastası çamur

reçetesinden beş adet (1-3-4-6-7) reçete sır gelişimi açısından olumlu sonuç vermiştir. Bu reçetelerden ilk olarak şekillendirme denemeleri için beş adet (1-3-4-6-7) reçete seçilmiştir. Beş adet reçete ile yapılan denemeler sonucunda heykel uygulamaları aşamasında üç reçete (1-3-7) kullanılmıştır. Mısır Pastası çamur plastikliği düşük olduğundan, çamuru şekillendirmede elverişlilik sağlayacak fakat çiçeklenmeyi de engellemeyecek %3 oranında kil katkısı tercih edilmiştir.

Mısır Pastası üretiminde sırlanma çiçeklenme, uygulama ve sementasyon yöntemi olmak üzere üç farklı başlık altında toplanmaktadır. Bu araştırma kapsamında sırlanma yöntemlerinden çiçeklenme yöntemi tercih edilmiş ve kuvars ağırlıklı bünye olan Mısır Pastası çamurunda bulunan sodanın kuruma aşamasında, bünyedeki bakır oksidi yüzeye taşımasıyla yüzeyde oluşan tortu olarak tanımlanmıştır. Şekillendirilen tüm Mısır Pastası formlarında kontrollü kurutmayla çiçeklenme oluşmuş, çiçeklenme olmayan yüzeylerde mavi sırın olgunlaşmadığı gözlemlenmiştir. Geleneksel Mısır Pastası çamuru rengi mavi olduğundan renklendirici olarak bakır oksit tercih edilmiş ve istenilen mavi tonu % 1 bakır oksit katkısı ile elde edilmiştir.

## 3. MISIR PASTASI ÇAMURU ŞEKİLLENDİRME YÖNTEMLERİ

Bu çalışma kapsamında; kalıp ile şekillendirme, serbest şekillendirme ve iç kalıp ile şekillendirme yöntemleri kullanılmıştır. Serbest şekillendirme yöntemi alt başlığında plaka yöntemi yer alırken ek olarak, Mısır Pastası çamuru ile organik maddelerin birlikte kullanımından oluşan farklı teknikler geliştirilmiş ve form denemeleri gerçekleştirilmiştir.

Mısır Pastası çamurundan yapılan tüm uygulamalar, kuruma aşamasında önceden pişirilmiş seramik parçaların üzerine yerleştirilmiştir. Mısır Pastası bünyelerin önceden pişirilmiş seramik parçalar üzerine yerleştirilmesi çiçeklenme işleminin sağlıklı tamamlanmasına, pişme esnasında ürünün fırın rafına yapışmamasına, fırına taşırken deformasyonların oluşmamasına yardımcı olmuştur.

### 3.1. Serbest Şekillendirme Yöntemleri

#### 3.1.1. Plaka Yöntemi ile Şekillendirme

Mısır Pastası çamurunun plaka yöntemi ile şekillendirilebilirliğini araştırmak için öncelikli olarak reçete 3 yarı yaş olarak hazırlanmış ve 1cm et kalınlığında plakalar açılmıştır. Hazırlanan plakalar forma uygun boyutlarda kesilerek balçık yardımı ile üçgen prizma formunda birleştirilip kurumaya bırakılmıştır. Kuruma aşamasında çiçeklenmeleri olumlu şekilde gelişmiş ve 930 $^{o}$C'de pişirim yapılmıştır. Pişirim sonrası sır yüzeyde homojen ve parlak olmuş, formda herhangi bir deformasyon gözlemlenmemiştir (Görsel 3).

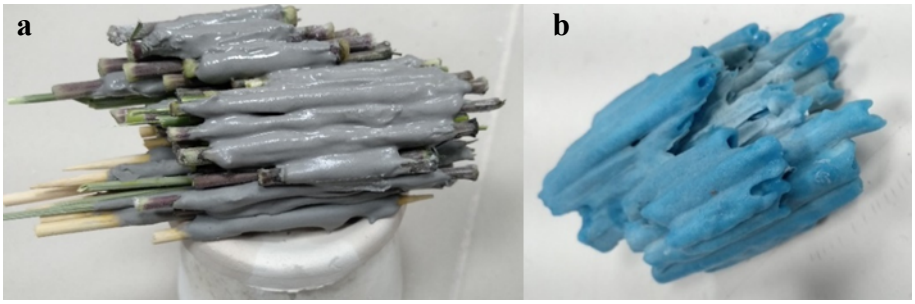


**Görsel 3:** Üçgen Prizma, Mısır Pastası, 6,5x 6x 8 cm, 930 ºC, 2022

Plaka ile şekillendirme yönteminin, sır oluşumu ve deformasyon sonuçları göz önünde bulundurulduğunda, uygulamalar bölümünde büyük boyutlu heykel formlarında kullanılmasına karar verilmiştir.

### 3.1.2. Mısır Pastası Şekillendirme Tekniklerinde Organik Malzeme Kullanımı

İlk olarak Mısır Pastası çamur reçetesi balçık kıvamında hazırlanmış ve bu çamur 5-8 cm uzunluğunda amorf biçimli ot saplarına daldırılmıştır. Mısır Pastası çamuruna bulanmış ot sapları birleştirilirken çamur balçık kıvamında ekstra yapıştırma işlemi uygulanmadan yığının dengesi bozulmayacak şekilde üst üste yatay olarak yerleştirilmiştir (Görsel 4a). Şekillendirme işlemi bittikten sonra form kurumaya bırakılmıştır. Kuruma gerçekleştikten sonra çalışma 980 ºC sıcaklıkta pişirilmiştir (Görsel 4b). Kuruma aşamasında yüzeyde soda birikmesi (çiçeklenme) sadece uç bölgelerde oluştuğundan bu kısımlarda sırın oluştuğu gözlemlenmiştir (Görsel 4b).



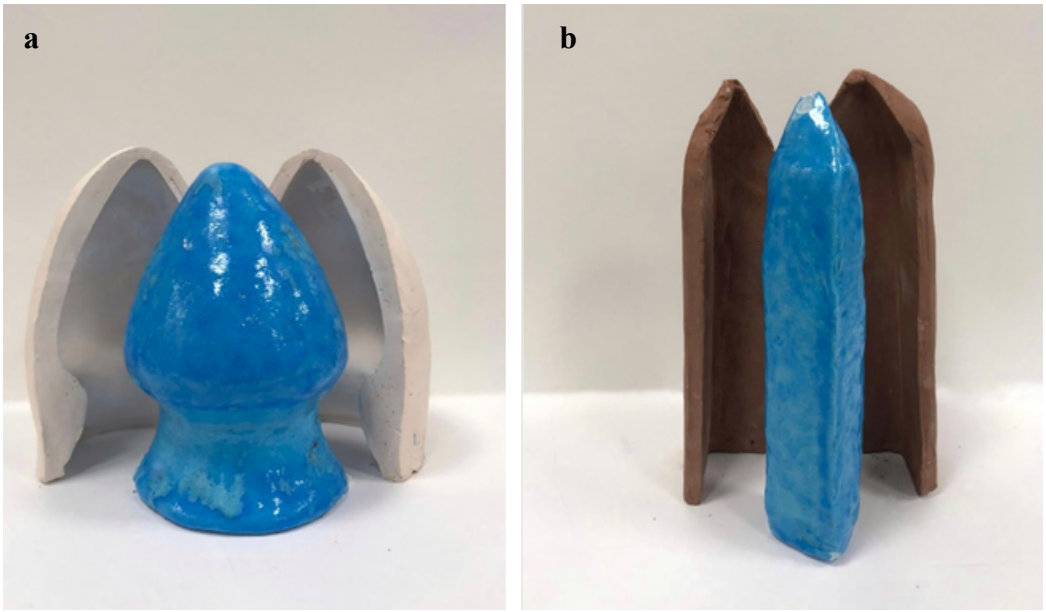

**Görsel 4:** Organik Form 1, Organik Çekirdekli Mısır Pastası Çamuru (Reçete 4), Serbest Şekillendirme, 9x3x5 cm, 980 ºC, 2022

Organik malzeme kullanımı ile şekillendirme yönteminde, pişirim sonrası mukavemet oldukça düşük olduğundan hassasiyet gerektirdiği gözlemlenmiştir. Çiçeklenme, formun iç yüzeyinde yer alan dalların bünyede bulunan sodayı emmesinden ve yüzeye yeteri kadar tuzun taşınamamasından dolayı yeterince oluşmamış pişirim sonrası yüzey mavi rengini alsa da parlak sır yüzeyi oluşmamıştır.

### 3.2 Kalıp ile Şekillendirme Yöntemi

Kalıp ile şekillendirme yöntemi, Mısır Pastası çamurlarının plastikliği ve mukavemeti düşük olduğundan tarih boyunca özellikle seri üretimlerde tercih edilmiştir. Mısır Pastası çamurları soda içerdiğinden kalıplarda deformasyona sebep olmaktadır. Soda deformasyonu özellikle alçı kalıplarda ilk kullanımlardan itibaren gözlemlenmektedir. Kil kalıp kullanımlarında sodanın kalıba verdiği deformasyon azalmaktadır.

Kil kalıp denemeleri için amfora, dikili taş formları seçilerek beyaz ve kırmızı çamurdan kalıpları hazırlanmıştır. Şekillendirilen modeller üzerinden kil çamur ile iki parçalı kalıplar alınmıştır. Seramik kalıp içerisinde şekillendirmek üzere Çizelge 1'de bulunan 4 numaralı reçete hazırlanarak Mısır Pastası çamuru kalıpların içine doldurulmuştur. Amfora formu geniş olduğundan içi boşaltılmış dikili taş formu dolu olarak bırakılmıştır. Mısır Pastası çamuru mukavemet kazandığında kuruması için kalıplardan çıkartılarak rötuşları yapılmış ve kurumaya bırakılmıştır. Kuruma aşamasında çiçeklenmeleri olumlu bir şekilde gerçekleştiği görülmüş ve 930 ºC sıcaklıkta pişirilmişlerdir. Pişirim sonucu mavi renkli sırın geliştiği gözlemlenmiştir (Görsel 5a-5b).

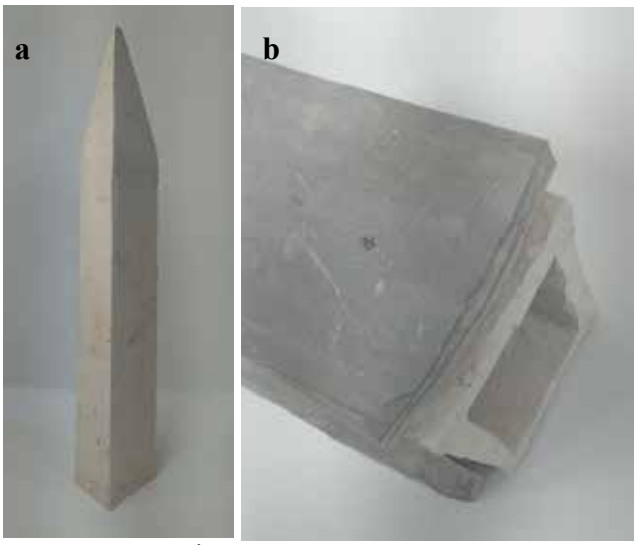



**Görsel 5:** Mısır Pastası, Kalıp ile Şekillendirme
(a: Amfora Modeli, 12x12x19cm, 2022; b:Dikili Taş Modeli, 5x5x18cm, 2022 )

### 3.3 İç Kalıp ile Şekillendirme Yöntemi

İç kalıp ile şekillendirme yönteminde iki farklı katman kullanılmıştır. Bu katmanlar iç kalıbı oluşturan iç çekirdek ve ara katmandan oluşmaktadır. İç çekirdek Mısır Pastasından şekillendirilecek formun iç boşluğunun boyutunda kilden şekillendirilerek 1050 ºC'de pişirilmiştir (Görsel 6). Pişirilen iç çekirdek küçülmeyeceğinden üzerine şekillendirilen Mısır Pastası'nın kuruma aşamasında deformasyonunu önlemek amaçlı ara katman kullanılmıştır (Görsel 7). Ara katman, kuruma aşamasında Mısır Pastası çamuru

ile birlikte küçülerek çatlamaları önleme amaçlı yarı yaş plastik çamurdan üretilmiştir. Küçülme aşamasında sağda kullanılan ara katman formun enine, üstte kullanılan ara katman formun boyuna küçülme payı sağladığından çekirdeğin sadece sağ ve üst kısmında kullanılmıştır. Uygulama sonucunda Mısır Pastasının iç kalıp üzerinde kuruması esnasında deformasyon engellenmiş ve iç kalıbın rahatlıkla çıkartılması sağlanmıştır.




**Görsel 6:** İç Kalıp, Seramik Malzeme, 2022
(a: İç Çekirdek, 6x8x54cm, 1050 ºC, b: Ara Katman (Pişmemiş), İç Çekirdek ile Plaka Ara Katmandan Hazırlanan İç Kalıp Duvarların Detayları)

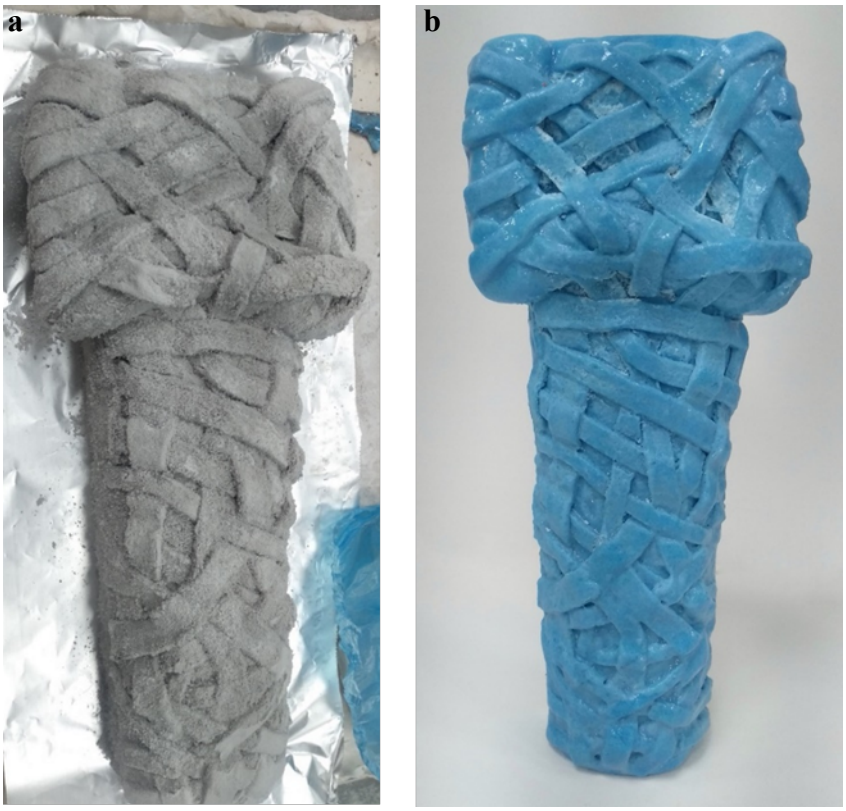
İç kalıp ile şekillendirmede 6 numaralı reçeteden yarı yaş Mısır Pastası çamuru hazırlanmıştır. Bu reçeteden 1,5 cm et kalınlığında plakalar açılarak bir gün yarı kapalı durumda plakaların esnemediği fakat daha çiçeklenmenin de gerçekleşmediği kuruluğa gelinceye kadar bekletilmiştir. Kuruyan plakaların iç kalıp boyutunda kesilerek balçık yardımı ile birleştirilmesinin ardından rötuşları yapılarak kurumaya bırakılmıştır (Görsel 10a). Kuruma aşamasında yüzeyde çiçeklenme görülmeye başladığı an iç kalıp çıkartılarak şekillendirilen parçanın kuruması sağlanmıştır. Tamamen kuruyan parça yüzeyinde çiçeklenme oluştuğu görülmüş ve daha sonra 930 ºC sıcaklıkta pişirilmiştir. Form, pişirim sonrası tek parça şekilde ve yüzeyinde sır gelişmiş olarak çıkmış fakat şekillendirme aşamasında Mısır Pastası plakalarının yeterince çentiklenerek kaynaştırılmamasından kaynaklı çatlaklar görülmüştür. Form 60 cm yüksekliğindedir (Görsel 10b).




**Görsel 7:** Dikili Taş, Mısır Pastası (Reçete 3), 10.5x12.5x60 cm, 930 ºC, 2022
(7a: Kuruma Aşaması, 7b: Pişmiş Form)

## 4. MISIR PASTASI ÇAMURU İLE ÜÇ BOYUTLU HEYKEL UYGULAMALARI

Bu çalışmada Mısır Pastası çamurları ile yapılan temel şekillendirme denemeleri sonuçlarından hareketle üç boyutlu heykel uygulamaları gerçekleştirilmiştir. Bu bölümde bulunan üç boyutlu heykel uygulamalarında 1, 3 ve 7 numaralı Mısır Pastası çamur reçeteleri farklı teknikler kullanılarak şekillendirilmiştir. Heykel çalışmalarında 3 numaralı Mısır Pastası çamur reçetesi serbest şekillendirme yöntemi ile kullanılmıştır. İlk olarak yarı yaş hazırlanan Mısır Pastası çamuru plaka halinde hazırlanarak formun genel hatları olan kol ve bedeni şekillendirilmiştir. Mısır Pastası çamuru ile şekillendirilen beden formu kurumadan önce üzerine bünye çamurundan hazırlanan 1 mm et kalınlığında ince şeritler, beden formu nemini kaybetmeden uygulanmıştır (Görsel 8a). Her sarmal insan bedeni olarak şekillendirilen formun üzerine tek tek eklenerek birleştirilmiştir. Şekillendirme aşaması bittikten sonra form kurumaya bırakılmış ve kuruma aşamasında çiçeklenme süreci olumlu bir şekilde gelişmiştir (Görsel 8a). Tamamen kuruyan form, 930 ºC'de pişirilerek parlak mavi sırlanmış form elde edilmiştir (Görsel 8b).




**Görsel 8:** Mumya 1, Mısır Pastası, 4 x11.5 x 27cm, 930 ºC, 2022
(8a: Kurumuş Form, 8b: Pişirim Sonrası Form)

*Dönüşüm* isimli serinin bir parçası olan *Dönüşüm 3* form uygulamasında 1 numaralı Mısır Pastası çamur reçetesinden yarı yaş plakalar hazırlanmıştır. Hazırlanan plakalar bir gün boyunca kontrollü kurumaya bırakılmış çamur deri sertliğinde mukavemet sağladığında şekillendirilmiştir. Şekillendirme aşamasında kesilen plakalar balçık yardımıyla iç boşlukta çıtalar kalacak şekilde birleştirilmiştir. Birleştirilen plakaların rötuşları yapılarak mukavemet sağlayacak kuruluğa ulaştığında içerisinden çıtalar çıkartılarak kurumaya bırakılmıştır (Görsel 9).

*Dönüşüm 3* isimli formun yapımı iki farklı şekillendirme yöntemi kullanılarak gerçekleştirilmiştir. Alt kısmın şekillendirilmesinde plaka yöntemi kullanılarak dikdörtgen prizma oluşturulmuş ve kurutularak 930 ºC'de pişirilmiştir. Formun üst kısmının şekillendirilmesi aşamasında dallar kullanılmış, kullanılan dallar yaş Mısır Pastası çamuruna batırılarak şekillendirilmiş, kontrollü kurutmanın ardından 930 ºC' de pişirilmiştir. Bu iki parça üst üste eklenerek sonradan birbirine monte edilmiştir. Formun toplam yüksekliği 49 cm'dir (Görsel 9).



**Görsel 9:** Dönüşüm 3, Mısır Pastası (Beyaz & Mavi), Serbest Şekillendirme, 6,5 x 6 x 49 cm, 930 ºC, 2022
(Reçete 1)

Kalıba sıvanarak şekillendirme yöntemi ile form üretmek için 7 numaralı Mısır Pastası çamur reçetesinden yarı yaş çamur hazırlanmıştır. Hazırlanan çamur ile iki adet yarım daire formu şekillendirilerek, formlar kuru mukavemetini sağlayana kadar kontrollü bir şekilde kalıp içerisinde çiçeklenmenin başlamasından hemen önce yani iki parça da kuru mukavemetini sağladığında, balçık yardımıyla birleştirilmiş daha sonra tüm bünye fırça aracılığıyla balçık kıvamında Mısır Pastası çamurla sıvanmıştır. Form yüzeyinde çiçeklenme oluşmadan önce bakır oksit ilave edilmemiş Mısır Pastası çamuru ile kakma dekor yöntemi uygulanmış ve form kurumaya bırakılmıştır (Görsel 10). Kuruma sağlandıktan sonra 930 ºC' de pişirilmiş, pişirim sonrası yüzeyde parlak sır etkisi gözlenmiştir.



**Görsel 10:** Kirpi 3, Mısır Pastası, 15.5x15.5x14.5cm, 930 ºC, 2022
(Reçete 7)

Büyük ölçekli heykel uygulamalarında Mısır Pastası çamurundan plaka açılarak serbest şekillendirme

denemesi yapılmıştır. Bu yöntem ile koç figürü şekillendirilmiştir. Uygulama aşamasında ilk olarak 7 numaralı Mısır Pastası çamur reçetesinden yarı yaş çamur hazırlanarak 4 cm et kalınlığında plaka açılmıştır. Plakalar şekillendirmeye uygun mukavemete geldikten sonra ilk olarak çizilen koç eskizinin genel hatları çamur üzerinde belirlenmiştir. Ardından çamur yüzeyinde alçak-yüksek rölyefler halinde gerekli yerde eklemeler gerekli yerlerde kazımalar yapılarak formun öncelikle ön yüzü daha sonra arka yüzü çevrilerek şekillendirilmiştir (Görsel 11).



**Görsel 11:** Koç, Mısır Pastası Çamuru, Serbest Şekillendirme Aşaması, 2022

Her iki yüzeyi şekillendirilen form, eşit kurumanın ve çiçeklenmenin sağlanması amacıyla kuruma aşamasında dik pozisyona getirilmiştir. Dik konuma getirilen form üzerinde son rötuşlar yapılarak taşıma aşamasında yüzeyde oluşan çiçeklenmelerin deforme olmaması amacıyla pişmiş seramik bir plaka üzerine yerleştirilmiştir. Plakalar üzerine alınan formlar kurumaya bırakılmış çiçeklenmenin olumlu bir şekilde geliştiği gözlemlenmiştir (Görsel 12).



**Görsel 12:** Koç, Mısır Pastası, Kuruma Aşaması (Çiçeklenme), 2022

Kuruması tamamlanan form 930 ºC sıcaklıkta pişirilmiştir. Pişirim sonrası büyük ölçekli olarak tamamlanan formlar, parlak dokulu ve homojen dağılmış mavi renkte parlak sırlı bir görünüm almıştır (Görsel 13).



**Görsel 13:** Koç, Mısır Pastası, 3,5 x 33 x 16 cm, 930 ºC, 2022

## SONUÇ VE DEĞERLENDİRME

Tarihsel süreç içerisinde Mısır Pastası üretimi, sosyalleşen toplum ve gelişen ticaret ile birlikte gelişerek artmıştır. Mısır dışındaki ülkelere de yayılan Mısır Pastasından üretilen ürünlerin ticareti zamanla diğer ülkelerde de üretime yol açmış ve bu konu üzerine yapılan araştırmaların çoğalmasına sebep olmuştur.

Geleneksel bir çamur olan Mısır Pastası çamurunun Antik Dönem üretimlerinde büyük boyutlu üretimlere nadir olarak rastlansa da bugün Antik Mısır Pasatası çamuru ile yapılan sanatsal üretimlere bakıldığında, Mısır Pastası çamurunun kullanım biçimlerinin farklılaştığı ve bununla birlikte boyut hacim bakımından küçük olan formların yoğunlukla üretildiği gözlemlenebilmektedir. Elde edilen kaynaklarda, çamurun kimyasal özellikleri sebebiyle üretimi az olan büyük boyutlu Mısır Pastası çalışmalarında, çamurun yarı yaş ve kuru mukavemetini sağlayabilmek amacıyla çelik konstrüksiyonlar kullanıldığı tespit edilmiştir. Kalıp kullanılarak yüksekliği yaklaşık sanayi ortamında 220 cm olan büyük boyutlu sadece bir adet güncel çalışma örneğine rastlanmıştır.

Bu çalışma ile ulaşılan bilgiler ışığında atölye ortamında yeni reçeteler geliştirilmiş, serbest ve iç çekirdek şekillendirme yöntemleri ile Mısır Pastası çamuru kullanılarak yüksekliği 20-60 cm arasında olan formlar üretilmiştir. Elde edilen sonuçlar ve Antik Mısır Pastası çamuru üzerine yapılan ulaşılabilir güncel yazılı, görsel kaynaklar ile Türkçe literatüre katkı sağlanmıştır. Böylece bugün sanat alanında Antik Mısır Pastası çamurunun çeşitlenen kullanım teknik ve biçimlerine ek olarak, geliştirilen şekillendirme teknikleri ve yeni reçete içerikleri ile yüksekliği en az 20 cm olan üç boyutlu form üretimine yönelik katkı sağlanmıştır.

**KAYNAKÇA**

ACIBAL Nurgül, **Antik Mısır Pastası Çamurlarının Üretim Yöntemlerinin Geliştirilmesi ve Form Uygulamaları**. Sakarya 2023, (Yüksek Lisans Tezi).

DARDENİZ Gonca, Aliye ÖZTAN, "*Acemhöyük Fayans ve Frit Eserleri Üzerine Arkeolojik ve Arkeometrik Değerlendirmeler",* **Belleten, 84/301,** Ankara 2020, s. (837-886).

FRİEDMAN Florence Dunn, Robert Steven BİANCHİ, Diana Craig PASTCH, Peter LACOVARA, Paul NICHOLSON, **Gifts of the Nile: Ancient Egyptian Faience,** New York 1998, https://archive.org/, 01.02.2022.

NİCHOLSON Paul Thomas, *"Faience Technology",* **UCLA Encyclopedia of Egyptology**, United States https://escholarship.org/uc/item /9cs9x41z, 15.01.2022.

NOBLE Joseph Veach, *"The Technique of Egyptian Faience",* **American Journal of Archaeology**, United States 1969, https://www.jstor.org/stable /503999, 23.11.2020.

THE MET,*"Lion Subduing aPrince of Kush",* https://www.metmuseum.org/art/collection/search/544760, New York, 19.01.2021.

# ŞAVŞAT KALESİ KAZISINDA BULUNAN PİTHOSLAR (2007-2018)

**Dr. Öğr. Üyesi Osman AYTEKİN[1], Arş. Gör. Muhammed Enes CANÖZ [2]**

[1] Yüzüncü Yıl Üniversitesi, Edebiyat Fakültesi, Sanat Tarihi Bölümü, Van / TÜRKİYE

[2] Ardahan Üniversitesi, İnsani Bilimler ve Edebiyat Fakültesi, Sanat Tarihi Bölümü, Ardahan / TÜRKİYE

## Özet

Artvin ilinin Şavşat ilçesinde merkeze bağlı Söğütlü mahallesinde, ana yol kenarındaki yüksekçe bir anakaya üzerinde yer alan kalenin kesin olarak ne zaman inşa edildiği bilinmemektedir. Ancak Orta Çağ'da 8. yüzyılın sonlarında Gürcü Bagratlı hanedanının Klarceti ve çevresinde tarih sahnesine çıkmasıyla birlikte kalenin de kullanıldığı düşünülmektedir. 2007-2018 yılları arasında kazı ve konservasyon çalışmaları yapılan kalede pek çok mimari mekân tespit edilmiş, bulunan eserlerle birlikte bölgenin tarihsel geçmişi hakkında bir kısım eksik nokta tamamlanmıştır. Kazı çalışmaları boyunca büyük bir kısmı hizmet ve servis birimlerinde yer alan farklı boyutlarda pithoslar bulunmuştur. 4 farklı kiler yapısı, şarap mahzeni, şarap üretim merkezi ve bey konağı bu pithosların tespit edildiği mekânlardır. Bulunduğu mekâna göre boyutları ve hacimleri değişen pithosların en büyüğü Bey Konağı'nın tabanında yer almaktadır. Pithosların tamamı mekânların zemine yerleştirilmiştir. Ayrıca sağlamlığının artması için de etrafına kireç harçlı koruma tabakası oluşturulmuştur. Bu büyük formlu toprak kaplar üzerinde yapılan incelemeler sonucunda; söz konusu kapların yörede üretildiği, bölgede sıkça tercih edilen formun kullanıldığı ve Anadolu'nun diğer bölgelerindeki Orta Çağ örnekleri ile uyumlu olduğu görülmüştür. Sonuç olarak, daha önce detaylı bir şekilde incelenmeyen ve yayını bulunmayan pithosların bu bildiri ile literatüre kazandırılması hedeflenmektedir.

**Anahtar kelimeler:** Şavşat, kale, Orta Çağ, pithos.

**Abstract**

**PITHOS FOUND IN ŞAVŞAT CASTLE EXCAVATION (2007-2018)**

It is not known exactly when the castle, located on a high bedrock next to the main road in the Söğütlü neighborhood of the Şavşat district of Artvin province, was built. However, it is thought that the castle was also used in the Middle Ages, when the Georgian Bagratid dynasty emerged on the stage of history in Klarceti and its surroundings in the late 8th century. Many architectural spaces were identified in the castle, where excavations and conservation works were carried out between 2007 and 2018, and some missing points about the historical past of the region were completed with the artifacts found. During the excavations, pithoi of different sizes were found, most of which were located in service and service units. 4 different cellar structures, a wine cellar, a wine production center and a gentleman's mansion are the places where these pithos were found. The largest of the pithos, whose sizes and volumes vary depending on the location, is located on the floor of the Bey Mansion. All of the pithos were placed on the floor of the spaces. Additionally, a lime mortar protection layer was created around it to increase its durability. As a result of the examinations made on these large-shaped earthenware vessels, it was seen that they were produced in the region, the form frequently preferred in the region was used, and they were compatible with the Middle Age examples in other regions of Anatolia. As a result, it is aimed to introduce pithos, which have not been studied in detail and have not been published before, to the literature with this paper.

**Keywords:** Şavşat, castle, Middle Ages, pithos.

## GİRİŞ

İnsanoğlu tarımın icadı sonrasında ürettiği fazla ürünleri depolama ihtiyacı duymuştur. Böylece geleneksel anlamda depolamanın, muhafazanın ve üretim fazlasının ihracatı ortaya çıkmıştır. Depolama ihtiyacının ortaya çıkmasıyla beraber ilk depolama kapları yani seramik üretimi başlamıştır.[1] Seramiğin teknik anlamda endüstriyel bir devrim niteliğinde yaygınlaşması, her kültürde farklı biçim ve özelliklerde seramik üretimini de beraberinde getirmiştir. Genel anlamda ortak bir depolama mantığı taşıyan pithoslar Antik devirlerden neredeyse günümüze değin en basit formdan gelişmiş forma kadar depolama malzemesinin temel kullanım alanını teşkil ettirmiştir. Uzun bir serüveni olan seramik üretimi Anadolu'daki toplumların sosyal yapısının tespiti, ekonomik düzeyleri, estetik algıları, teknik gelişimleri hakkında bizlere çok fazla bilgiler vermektedir. Bu yüzden seramik çalışmaları toplumların sosyo-ekonomik gelişimi hakkında temel veri kaynağı olarak kullanılmaktadır. Bu nedenle bizde çalışmamızın ana hedefini bildiri konusu olan seramik kapların bilim dünyasına tanıtımının yapılarak, çevre örnekleri ile karşılaştırarak, özelde kalenin genelde ise bölgenin sosyo-kültürel ve ekonomik yapısı hakkında bazı bilgiler sunmayı belirlemiş bulunmaktayız.

Şavşat Kalesi Artvin ili, Şavşat ilçesine bağlı Söğütlü mahallesi sınırları içerisinde, Şavşat-Ardahan karayolu üzerinde iki vadinin kesiştiği yüksekçe bir anakaya üzerinde yer almaktadır. Kalenin ilk inşa sürecine dair kesin bir bilgi olmamakla beraber Şavşat ve çevresinin Tunç Çağı'nda yerleşim gördüğü kimi araştırmacılar tarafından ifade edilmektedir.[2] Yakın zamanda kalede ve yörede araştırmalar yapan bilim adamları kalenin 8. yüzyıl öncesinde inşa edilmiş olabileceğini ifade etmiştir.[3] Sonraki dönemlerde yapılan çalışmalarda kalenin Orta Çağ'da kullanılmaya başlandığı (9-11.yy)[4], 18. yüzyılın sonlarında öneminin azalarak terk edildiği bilinmektedir.[5] Orta Çağ öncesinde Şavşat özelindeki tarihi süreç hakkında çok fazla bilgi bulunmamaktadır. Kalenin yönetim erki ile beraber derebeylik sistemi ile tarih sahnesine çıktığı düşünülmektedir. Gürcü Bagratlılar 7. yüzyıldan itibaren bölgeye göç etmeye başlamış, önce bir beylik şeklinde sonra krallık düzeyinde bir yönetim yapısı kurmuştur.[6] Feodal Gürcü beyleri dışında bilhassa 8-11. yüzyıllar arasında Bizans İmparatorluğu tarafından sık sık yağmalandığı ve Bizans topraklarına katıldığı yine kaynaklarda ifade edilmektedir.[7] Gürcü Bagratlı hanedanına mensup olan I. Aşot'un Ardanuç merkezli kurduğu Tao-Klarceti Beyliği döneminde Şavşat'ın feodal yönetim sistemiyle varlığını sürdürmüştür.[8] 11.

---

[1] Kudret Sezgin, "*Antik Dönemde Artı Ürün Depolama Kavramı ve Depolama Kapları*", **Hitit Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi**, **Yıl 11, S.1**, Çorum 2018, s.595-598.

[2] Kurt Bittel, "*Artvin'de Bulunan Tunçtan Mamul Asarı Attika*", **Türk Tarih Arkeologya ve Etnografya Dergisi**, **S.I,** Ankara 1933, s.150-156.

[3] Robert W. Edwards, "*The fortifications of Artvin: a second preliminary report on the marchlands of northeast Turkey*", **Dumbarton Oaks Papers**, **40**, Washington D.C. 1986, p.174-175; Bruno Baumgartner, **Studien zur Historischen Geographie von Tao-Klaržeti**, Wien 1996, (Doktora Tezi), p.644-645; Bondo Kupatadze, **The Fortifications of Tao-Klarjeti**, **II**, Tbilisi 2020, p.221-222.

[4] Thomas A. Sinclair, **Eastern Turkey: an Architectural and Archaeological Survey**, **II**, Londra 1989, p.19-20; Kemalettin Köroğlu, "*1995 Yılı Artvin-Ardahan İlleri Yüzey Araştırması*", **XIV. Araştırma Sonuçları Toplantısı, 27-31 Mayıs 1996 Ankara, C.I**,

[5] Osman Aytekin, **Taşların Hikayesi Şavşat Kalesi 2007-2016 Kazı Çalışmaları**, Ankara 2018, s.24-25.

[6] Maria Felicite Brosset, **Gürcistan Tarihi (Eski Çağlardan 1212 Yılına Kadar),** (çev. Hrand D. Andreasyan), Ankara 2003, s.193-197.

[7] M.F. Brosset, **Gürcistan**, s.193-306; Ernest Honigmann, **Bizans Devletinin Doğu Sınırı,** (çev. Fikret Işıltan), İstanbul 1970, s.157-164.

[8] M.F. Brosset, **Gürcistan**, s.223-227.

yüzyıldan itibaren Selçukluların akınlar yaparak zaman zaman bölgeyi vergiye bağladığı bilinmektedir.[9] Selçuklular ve Gürcü Krallığı arasında zaman zaman el değiştiren bölge, Moğolların Anadolu'ya gelişi ile beraber Moğol hakimiyetine geçmiştir.[10] Sonrasında Moğolların Doğu Anadolu merkezli kurmuş olduğu İlhanlı Devleti'ne tabi olarak tarih sahnesine çıkan "Saatabago" olarak bilinen Tao-Klarceti merkezli *Atabeklik*, Moğollara vergi vererek varlığını sürdürmüştür.[11] Osmanlıların doğuya doğru genişlediği 16. yüzyılın ikinci yarısında Şavşat Beylerinden Yosebit Bey'in Müslümanlığı kabul ederek Osmanlı idaresine geçtiği görülmektedir.[12] Osmanlı idaresinin gelmesi ile beraber "Ocaklık" sistemine göre yönetimde söz sahibi olan Şavşat Beyleri 19. yüzyılın üçüncü çeyreğine kadar varlıklarını sürdürmüştür.[13]

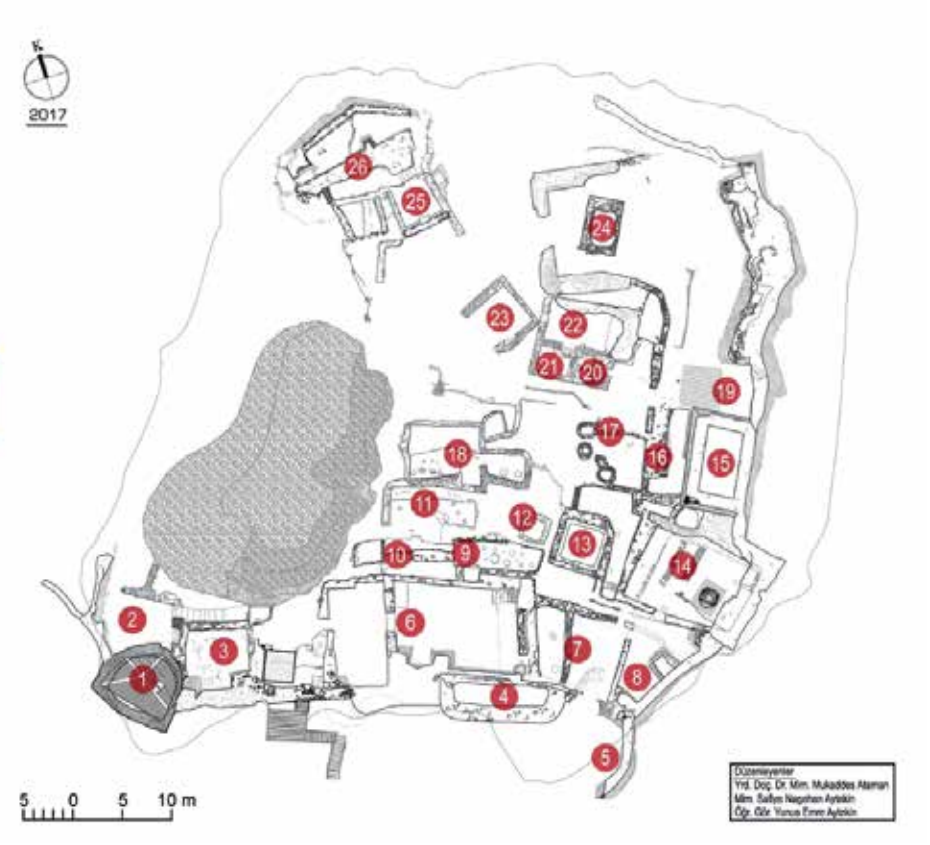
## 1. ŞAVŞAT KALESİ KAZISI'NDA BULUNAN PİTHOSLAR

Şavşat Kalesi Kazısı (Görsel 1), Kültür ve Turizm Bakanlığı izniyle 2007-2018 yılları arasında her kazı sezonunda düzenli olarak gerçekleştirilmiştir. Mülkiyeti Maliye Hazinesinde, kullanımı Kültür ve Turizm Bakanlığı'nda olan kale 207 ada, 61 parselde olup, çevresiyle beraber 12.744,93 $m^2$ ve ortalama rakımı 941m'dir. Yamuk bir plana sahip olan kalenin asıl kullanım alanı olan 4.058,40 $m^2$ alanında yukarıda sözü edilen sezonlarda kazı çalışmaları gerçekleştirilmiştir (Görsel 2).[14]



**Görsel 1:** Şavşat Kalesi'nin genel görünümü- 2019 (Kazı Arşivi)

[9] Ömer Subaşı, **Gürcistan Krallığı (XI-XIV. Yüzyıllar)**, İstanbul 2022, s.22-24; Ömer Subaşı, "*XI. Yüzyılda Tao Klarceti Bölgesinde Türk Hâkimiyeti*", **Turkish Studies**, **C.8, S.5**, s.705-731.
[10] Ömer Subaşı, **Gürcü-Moğol İlişkisi (Güney Kafkasya 1230-1346)**, İstanbul 2015, s.48.
[11] İbrahim Tellioğlu, **XI.-XIII. Yüzyıllarda Türk-Gürcü İlişkileri**, Trabzon 2009, s.68-75.
[12] Dündar Aydın, **Erzurum Beylerbeyliği ve Teşkilatı Kuruluş ve Gelişme Devri (1535-1566)**, Ankara 1998, s.284-285; Mustafa Adil Özder, **Tarihte Çıldır Atabeğleri ve Torunları**, Erzurum 1971, s.63-67.
[13] Orhan Kılıç, **XVIII. Yüzyılın İlk Yarısında Osmanlı Devleti'nin İdari Teşkilatı, Eyalet ve Sancak Tevcihatı**, Elazığ 1997, s.177; Fahameddin Başar, **Osmanlı Eyalet Tevcihatı (1717-1730)**, Ankara 1997, s.122.
[14] O. Aytekin, **Taşların Hikayesi**, s.21




**Görsel 2:** Kalenin kazı çalışması sonrası ortaya çıkan vaziyet planı (Kazı Arşivi)

Kalede kesintisiz olarak 26 farklı mekanda kazı çalışmaları yürütülmüştür. Bildiri kapsamını oluşturan pithoslar kalenin hizmet birimlerinde ve Bey Konağı'nda tespit edilmiştir. 2010 yılında bey konağı, 2011 yılında şarap mahzeni, 2012-2015 yılları arasındaki kazı sezonunda pithosların yer aldığı dört farklı kiler yapısı ve 2017 yılında şarap üretim merkezi gün yüzüne çıkarılmıştır.

### 1.1. Bey Konağı (14 Nolu Mekan)

Kalenin güneydoğusundaki sur duvarına bitişik olarak, 7,65x11,70 m ölçülerinde 3 katlı inşa edilen 14 nolu mekan "Bey Konağı" olarak tanımlanmaktadır (Görsel 3). Burada kazı çalışmaları 2009 yılı sezonunda gerçekleştirilmiştir. Mekanın giriş bölümü bodrum katının güney yönünde yer almaktadır. Üst katlardan geriye sadece kat ayrımlarının bulunduğu hatıl izleri bulunmaktadır. İkinci katının sivri kemerli dikdörtgen pencereleri ile en üstte yer alan Ortaçağ döneminde sıklıkla karşılaşılan geniş ve yayvan kemeri sur duvarıyla bitişiktir. Yapının yöredeki mimari konut üslubu dahilinde altı taş üzeri ahşap olduğu düşünülmektedir.[15]

[15] Osman Aytekin, "*Şavşat (Satlel) Kalesi Kazı ve Restorasyon Çalışması 2010*", **33. Kazı Sonuçları Toplantısı, 23-28 Mayıs 2011 Malatya**, **C.2**, (Yay. H. Dönmez, Ö. Ötgün), Ankara 2012, s.58-59.



**Görsel 3:** Bey Konağı (14 Nolu Mekân)-2010 (Kazı Arşivi)

Kazı çalışmaları sonrasında gün yüzüne çıkarılan "şarap küpü" çalışma konumuzu oluşturan hacimce en büyük pithostur (Görsel 4). Zemin katta tespit edilen bu pithos yapının doğu duvarına 2.70 m, güney duvarına 1.90 m olup, 2.00 m yükseklikte, 8 cm taban çapında ve 80 cm ağız genişliğindedir. Zemine sabitlenen pithosun dış yüzeyi harçlarla sağlamlaştırılarak moloz taşlarla etrafı kaplanmıştır.[16] 2014 yılındaki kazı sezonunun aşırı sıcak geçmesi nedeni ile pithosun üzeri koruma amacı ile gerekli önlemler alınarak ahşap direklere oturan şeffat sac örtü ile kapatılmıştır.[17] Yörede sıklıkla tercih edilen kırmızı hamurlu pithosun üzerinde herhangi bir süsleme öğesi tespit edilememiştir. Tamamen fonksiyonel amaçlı üretilerek kullanıldığı anlaşılmıştır.

[16] O. Aytekin, "*Şavşat (Satlel) Kalesi Kazı ve Restorasyon Çalışması 2010*", s. 59.
[17] Osman Aytekin, "*Şavşat (Satlel) Kalesi Kazı ve Restorasyon Çalışması 2013*", **36. Kazı Sonuçları Toplantısı, 2-6 Haziran 2014 Gaziantep, C.1**, Ankara 2014, s.63.



**Görsel 4:** Bey Konağı'nda yer alan pithos- 2010 (Kazı Arşivi)

1.2.Şarap Mahzeni (19 Nolu Mekan)

Kalenin güneydoğusundaki sur duvarına bitişik halde, kulenin hemen kuzeyinde yer alan şarap mahzeninin kazı çalışmaları 2011 yılında gerçekleştirilmiştir (Görsel 5). 2.80x5.00 m ölçülerinde dikdörtgen planlı olan mekanın 2.50 m yükseklikte olup basık bir kemer ile üst örtüsü sonlanmaktadır. Üst örtüde Ortaçağ'da sıklıkla tercih edilen moloz taşların yapıştırma usulü ile elde edilen tavan sistemi kullanılmıştır. Diğer mekanlara göre kot farkı olan mekana 3 basamaklı bir merdiven vasıtası ile giriş sağlanmaktadır. Giriş kapısı günümüze ulaşmayan yapının mevcut girişi yayvan basık bir yuvarlak kemer ile sağlanmaktadır.[18]

[18] Osman Aytekin, "*Şavşat (Satlel) Kalesi Kazı ve Restorasyon Çalışması 2011*", **34. Kazı Sonuçları Toplantısı, 28 Mayıs-1 Haziran 2012 Çorum, C.3**, Çorum 2013, s.438.



**Görsel 5:** Şarap Mahzeninin genel görünümü-2011 (Kazı Arşivi)

Kazı çalışmaları sonucunda mahzenin zeminine sabitlenmiş 7 adet pithos çıkarılmıştır (Görsel 6). Ağız kısımları kırılan pithoslardan 6 tanesi konservasyon çalışmaları sırasında kireç harcı ile güçlendirilerek zemine yeniden yerleştirilmiştir. Geriye kalan bir pithos ise kazı evinde korumaya alınmıştır. Tamamen fonksiyonel işlevli olan pithosların ortalama ölçüleri 70-110 cm arasındadır. Pithoslardan iki tanesinin iç yüzeyinde diğerlerinden farklı olarak sıva tabakası tespit edilmiştir (Görsel 7). Yörede kullanılan kırmızı hamurlu bu toprak kapların astar kalınlıkları ise gövdeden dip kısma doğru değişim göstermektedir. Ağız kısımları bozulduğu için pithosların bütünsel ölçüleri hakkında kesin bir yorum yapılamamaktadır.[19]

[19] O. Aytekin, "*Şavşat (Satlel) Kalesi Kazı ve Restorasyon Çalışması 2011*", s.438.



**Görsel 6:** Şarap Mahzeninde yer alan pithoslar-2011 (Kazı Arşivi)



**Görsel 7:** Şarap Mahzeninde yer alan pithoslardan bir örnek-2011 (Kazı Arşivi)

1.3.Kiler-I (9 Nolu Mekan)

Kalenin merkezi bir konumunda olan dört kilerden birisi 9 Nolu Mekan'dır. Kilerlerin kazısı 2012-2015 yılları arasında yapılmıştır. Kabul Salonu olarak bilinen 6 Nolu Mekan'ın hemen kuzeyinde yer alan kiler yapısı doğu batı doğrultusunda 2.55x9.05 m ölçülerinde uzunlamasına dikdörtgen planlı ve moloz taş örgülü duvar yapısına sahiptir. Büyük salon ile ilintili olan bu mekanın güney duvarında üç yönden sıvalı dikdörtgen formlu sıvalı alanda pithoslardan farklı olarak tahıl saklama alanı tespit edilmiştir.[20]

[20] O. Aytekin, **Taşların Hikayesi**, s.61; Osman Aytekin, "*Şavşat (Satlel) Kalesi Kazı ve Restorasyon Çalışması 2014*", **37. Kazı Sonuçları Toplantısı**, **11-15 Mayıs 2015 Erzurum, C.1**, Ankara 2016, s.293; Osman Aytekin, "*Şavşat (Satlel) Kalesi Kazı ve Restorasyon Çalışması 2012*", **35. Kazı Sonuçları Toplantısı**, **27-31 Mayıs 2013 Muğla**, **C.1**, Muğla 2014, s.271.



**Görsel 8:** 9 Nolu Kilerin görünümü-2012 (Kazı Arşivi)

Kazı çalışmaları sonucunda kilerin zemininde ağız kısımları tahrip edilmiş durumda zemine sabitlenmiş 10 adet pithos tespit edilmiştir (Görsel 8). Pithosların ortalama derinlikleri 1.20 cm olup 60 cm çapa sahiptirler.[21] Burada da tamamen fonksiyonel işleve sahip olan bu saklama kaplarının asıl boyutlarının ve ağız formlarının nasıl olduğu tam olarak bilinmemektedir. Bu pithosların yapımında kırmızı renkli hamurlar kullanılmıştır.

1.4.Kiler-II (10 Nolu Mekan)

Kaledeki ikinci kiler yapısı olan bu kilerin kazı çalışmaları 2012-2015 yılları arasında gerçekleştirilmiştir. İlk kiler yapısı olan 9 Nolu Mekan'ın hemen batısında yer alan kilerin ana mekan dokusu büyük oranda tahrip olmuştur. Sadece doğu yöndeki kemerli bölümü az çok form vermektedir. Basık kemerli bu bölüm ise 2.50x2.70 m ölçülerine sahiptir. Bu mekandaki kazılar sonucunda diğer kiler yapısındaki ölçülere sahip yan yana durur vaziyette üç pithos örneği tespit edilmiştir. Ağız kısımları bozulmuş olan pithoslar diğer örneklerle benzerlik taşımaktadır (Görsel 9).[22] Bu pithosların yapımında da kırmızı renkli hamurlar kullanılmıştır.

[21] O. Aytekin, **Taşların Hikayesi**, s.61.
[22] O. Aytekin, "*Şavşat (Satlel) Kalesi Kazı ve Restorasyon Çalışması 2012*", s.271; O. Aytekin, "*Şavşat (Satlel) Kalesi Kazı ve Restorasyon Çalışması 2013*", s.61; O. Aytekin, **Taşların Hikayesi**, s.62.



**Görsel 9:** 10 Nolu Kilerin görünümü-2014 (Kazı Arşivi)

1.5. Kiler-III (11 Nolu Mekan)

Kalenin üçüncü kileri olan 11 Nolu Mekan, birinci kilerin hemen kuzey tarafında yer almaktadır. 2012-2015 yılları arasında kazı çalışmaları gerçekleştirilen kilerin doğu yöndeki beden duvarları diğer yönlerdeki duvar örgülerine görece daha belirgin ve kısmen sağlamdır. İki bölümlü olarak tasarlanan kilerin 3.00x8.61 m ölçülere sahip uzunlamasına dikdörtgen formlu bir plan sergilediği görülmektedir. Mekanın girişinin güneybatıdaki açıklıktan sağlandığı düşünülmektedir. Giriş açıklığının da yer aldığı batı duvarının kalınlığı 81 cm'dir.[23]

[23] O. Aytekin, **Taşların Hikayesi**, s.63.



**Görsel 10:** 11 Nolu Kilerin görünümü-2015 (Kazı Arşivi)

Kazı çalışmaları boyunca mekanın zemininde üçü batıda, üçü doğu da olmak üzere toplamda 6 adet pithos tespit edilmiştir (Görsel 10). Birbirine simetrik olarak yerleştirilen batı yöndeki pithosların ağız kısımları bozulmuştur. Bu üç pithos 28-32 cm ölçülerinde ağız çaplarına sahiptir. Derinlikleri ise 1.35x1.40 cm arasındadır. Kırmızı renkli hamur kullanılan pithoslar tamamen zemine gömülerek ağız kısımları kireç harçları ile güçlendirilmiştir. Doğuda yer alan üç pithos ise güneydoğu-kuzeydoğu ekseni üzerinde birbirine simetrik olarak zemine yerleştirilmiştir. Buradaki pithosların ağız çapları 30-40 cm arasında değişmektedir. Derinlikleri ise 1.10x1.50 cm arasındadır. Ağız kısımları bozulan bu pithoslar da benzer hamura sahiptir ve etrafları kireç harcı ile sağlamlaştırılmıştır (Görsel 11).[24]



**Görsel 11:** 11 Nolu Kilerden pithos örneği-2015 (Kazı Arşivi)

[24] O. Aytekin, **Taşların Hikayesi**, s.63.

### 1.6. Kiler-IV (18 Nolu Mekan)

Kalenin dördüncü kileri olan 11 Nolu Mekan, birinci kilerin hemen kuzey tarafında yer almaktadır (Görsel 12). İki bölümlü olarak düzenlenen kiler, doğu-batı doğrultusunda uzanmaktadır. Batıdaki bölüm doğudaki bölümden daha büyük olup 4.62x7.09 m ölçülerinde dikdörtgene yakın bir form sergilemektedir. Kilerin ana girişi batı bölümün güneydoğu köşesinde yer alan 1.42 m ölçülerindeki kapı aracılığıyla sağlanmaktadır. Batı bölümdeki kilerin güney kısmında iki sıra halde birbirine simetrik olarak yerleştirilen 8 adet pithos tespit edilmiştir. Pithosların ortalama derinlikleri 1.10 m'dir. Ağız kısımları bozulmuş olan pithosların çap ölçüleri ise 22-30 cm arasındadır.[25]



**Görsel 12:** 18 Nolu Kilerin genel görünümü-2017 (Kazı Arşivi)

Kilerin doğu bölümüne batı kısımdaki 1.16 m ölçülerindeki kapı açıklığı ile erişim sağlanmaktadır. 2.62x4.20 m ölçülerindeki dikdörtgene yakın bir form sergileyen doğu bölümün zemininde güney duvara yakın bir konumda iki adet pithos tespit edilmiştir (Görsel 13). Pithosların ağız kısımları tahrip olmakla beraber 75 cm çapa ve 70 cm derinliğe sahip olduğu görülmektedir. Diğer kiler yapıları ile aynı form ve hamura sahip olan pithosların zemine kireç harcı ile sabitlendiği anlaşılmıştır.[26]



**Görsel 13:** 18 Nolu Kilerin genel görünümü-2017 (Kazı Arşivi)

[25] O. Aytekin, **Taşların Hikayesi**, s.73.
[26] O. Aytekin, **Taşların Hikayesi**, s.73.

### 1.7. Şarap Üretim Merkezi

2017 yılı kazı sezonunda kazısı gerçekleştirilen şarap üretim merkezi, kalenin kuzeydoğusundaki sur duvarı ile 24 nolu mekan olan sarnıç arasındaki kısımda doğu batı doğrultusunda uzanan alanda ortaya çıkmıştır (Görsel 14). Bu mekanda toplamda farklı boyutlarda 17 pithos tespit edilmiştir. Pithosların batısındaki alanda ise kuzey-güney doğrultuda uzanan dikdörtgen formlu bir havuz bulunmuştur. Şarap yapılacak üzümlerin burada ilk işleme tabi tutulduğu sonrasında küplere aktarılarak diğer mekanlara servis edildiği düşünülmektedir.



**Görsel 14:** Şarap üretim mekanı -2017 (Kazı Arşivi)

Pithoslardan ikisi batıda havuzun hemen solunda birbirine bitişik halde ve kireç harcı ile sağlamlaştırılmış olarak yer almaktadır. Diğer 15 pithos ise güney duvar ile kuzey duvar arasında kısmen düzenli olarak zemine yerleştirilmiştir (Görsel 15). Kaledeki diğer örnekler gibi kırmızı hamurlu olan ve ağız kısımları bozulan pithosların ortalama çapları 30-70 cm arasında, derinlikleri ise 80-120 cm arasındadır.

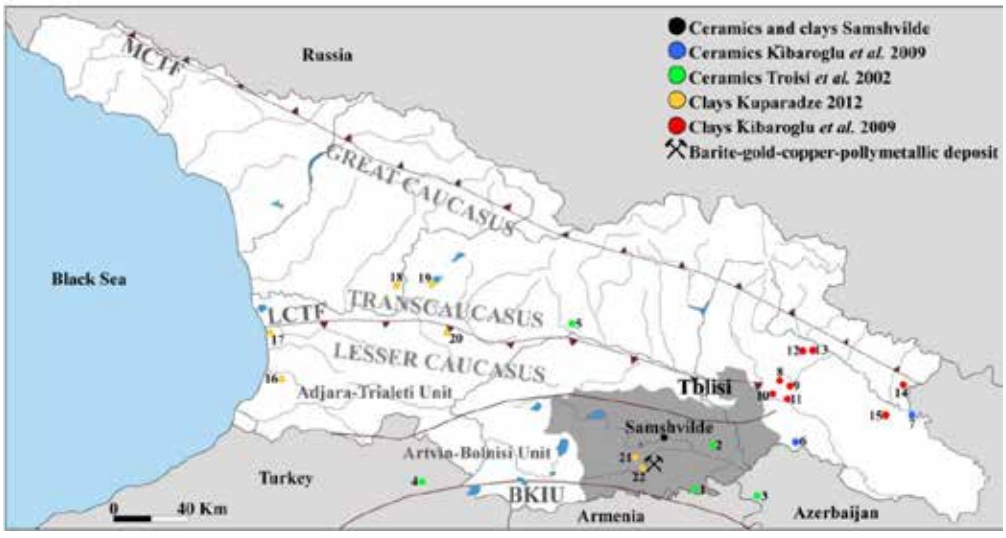


**Görsel 15:** Şarap üretim mekanı-2017 (Kazı Arşivi)

## SONUÇ ve DEĞERLENDİRME

Antik dönemlerden beri pithoslar konutlarda, saraylarda, kalelerde, çiftliklerde, mezar yapılarında ve dini yapılarda depolama amaçlı kullanılmış pişmiş toprak kaplardır. Genellikle süt, bal, tahıl, zeytinyağı, şarap gibi ürünlerin uzun süre saklanmasını hem de kolayca tüketilmesini sağlamıştır. Kimi zaman yarıya kadar toprağa gömülen kimi zamanda bir yüksekçe bir platforma yerleştirilen bu kaplar ürünlerin belirli bir ısıda muhafaza edilmesine olanak sağlamıştır. Pithoslar kullanım alanlarına göre farklı formlarda ve boyutlarda üretilmiştir. Kimi zaman yine kullanım yerine göre üzerleri süsleme öğesi de içermiştir. Bulunduğu döneme göre üzerleri ahşap, taş ya da pişmiş toprak kapaklarla kapatılmıştır.

Şavşat kalesinde üretildiği düşünülen bu pithoslar Ortaçağ'ın en yaygın doğrudan ihtiyaca yönelik üretilen seramik örnekleridir.[27] Pithosların üretiminde kullanılan hamur ise kırmızı ve açık kahverengi tonlarındadır. Estetik kaygı gözetilmeksizin ihtiyaca binaen üretilen kapların hamurlarının içerdiği malzemeler (kum, mika, kireç, taş vd.) kolayca gözle görülebilmektedir. Depolama maksatlı üretildikleri için cidar kalınlıkları günlük kullanım eşyalarından daha kalın tutulmuştur. Çömlekçi çarkına sığmayacak kadar büyük olan bu kaplar genellikle açık fırınlarda pişirilmiştir. Bu nedenle kalede incelenen örneklerde açık fırında pişirildiğine işaret eden farklı düzeylerde ısı alan yüzeylerde kararma ve renk farklılaşması görülmektedir. Örneğin Karadeniz Bölgesi'nin bazı bölgelerinde benzer şekillerde açık fırın uygulamaları geleneksel yöntemlerle devam etmektedir.[28] Bu fırınlarda üretilen örnekler üzerinde de ısı değişiminden kaynaklanan renk farklılaşması görülebilmektedir. Bu açıdan bölgesel olarak "üretim" geleneğinin Ortaçağ'dan beri kesintisiz olarak devam ettiği anlaşılmaktadır.




**Görsel 16:** Gürcistan'daki seramik ve madenin Anadolu etkileşimli dağılım haritası. (Randazzo vd., 2020)

Kaledeki pithoslara form açısından baktığımızda gövde ve dip kısımlarının tipolojileri üzerinden

[27] Güler Yılmaz, Nurşen Özkul Fındık, Osman Aytekin, "*Şavşat Kalesi 2016-2017 Kazılarında Bulunmuş Olan Orta Çağ Dönemine Ait Sırsız Seramikler*", **Art-Sanat**, **S.18**, Ankara 2022, s.399-431.

[28] Samet Beder, "*Yok Olmaya Yüz Tutmuş Doğu Karadeniz Çömlekçiliğine Günümüzden Bir Örnek: Ünye*", **Karadeniz İncelemeleri Dergisi**, **S.34**, Trabzon 2023, s.551-568; Nurşen Özkul Fındık, Zerrin Köşklü, "*Dölek Köyünde Çömlekçilik*", **Güzel Sanatlar Enstitüsü Dergisi**, **S.31**, Erzurum 2013, s.51-67;

değerlendirme yapmak gerekmektedir. Zira ağız kısımları tahrip olduğu için pithosların dudak formları üzerine bir değerlendirme ve gruplama yapılamamaktadır. Ancak yapılan kazı çalışmaları sırasında zaman zaman parçalar halinde, dışa dönük ve tırtıklı ya da dışa dönük ve düz formlu ağız örnekleri bulunmuştur. Gövde tipolojilerine baktığımız zaman küresel formda ya da konik yayvan formda olduğu görülmektedir. Dip bölümleri ise konik örneklerde dar iken küresel formlu olanlarda daha geniş ve düzdür. Hamur ve form açısından Ortaçağ'daki çevre kültürler ve yakın çevre seramikleriyle karşılaştırıldığı zaman benzerlikler tespit edilebilmektedir. Özellikle Karadeniz çevresindeki Kırım ve Batum gibi kentlerde tespit edilen örnekler yakın özellikler taşımaktadır (Görsel 16).[29] Gürcistan'ın Acara ile Javakheti bölgesi çağdaş örnekleri Şavşat Kalesindeki pithos örneklerine hamur, form, boyut ve pişirme tipi açısından çok yakın özellikler taşımaktadır.[30] Bunların yanı sıra Anadolu'nun pek çok farklı bölgesinden de benzer form özellikler taşıyan pithoslar tespit edilmiştir. Orta Bizans Dönemine birkaç merkez örnekleri (Kuşadası-Kadıkalesi ile Psidia Antiokheia) hamur ve teknik açıdan, Trabzon Müzesi ile Kars-Ani Şehri'nde tespit edilen pithoslar form, hamur ve teknik açıdan Şavşat Kalesi örnekleri ile benzerlikler taşımaktadır.[31] Kullanıma yönelik üretilen pithoslar üzerinde herhangi bir süsleme öğesi tespit edilememiştir. Bunun en temel nedeni pithosların tamamen zemine gömülmüş ve çevresinin taş plakalarla ve kireç harcı ile kaplanmış olmasıdır. Bunun yanı sıra ağız kısımlarının da tahrip olması nedeniyle üst kısımlarında süsleme öğesi olup olmadığı anlaşılamamaktadır. Ancak çağdaş örneklerde gövde üst kısımlarında, ağız çevresinde ve kulplarda su dalgası motifleri, usta işaretleri ve zikzaklardan oluşan süsleme kompozisyonları görülmektedir.[32] Buradan hareketle benzer şekil ve üsluplarda süsleme kompozisyonlarının Şavşat Kalesi örneklerinde de olabileceği düşünülmektedir.

**Sonuç olarak**; Şavşat Kalesi'nde üretildiği düşünülen bu depolama kapları, günlük kullanıma yönelik, estetik kaygı güdülmeksizin üretilmiş ve tamamen olası savaş, baskın, istila gibi durumlarda kalenin uzun süre yiyecek ve içecek ihtiyacını karşılayacak düzeyde tasarlanmış örneklerdir. Gürcistan, Kırım ve Anadolu ile benzer özellikler taşıyan pithos örnekleri Şavşat Kalesi'nin Orta Çağ'da kara ve deniz yolunu kullanarak güçlü bir ticaret ağından beslendiğini göstermektedir. Bu ticari ağın yanı sıra, Kafkasya'dan Anadolu'ya zaman zaman göç dalgalarının da yaşandığını unutmamak gerekmektedir. Özellikle söz konusu ticaret ağı sayesinde, Şavşat Kalesi'ndeki buluntularından da anlaşılacağı üzere; yöre sanatının /zanaatının, hem Anadolu'daki hem de Gürcistan'daki sosyo-kültürel yapıdan beslendiğini doğrulamaktadır.

[29] Irina Teslenko, **Ceramics of Crimea of the 15th century**, Kyiv 2021, s.150-160; Nodar Bakhtadze, Margalita Chemia, **Ceramics In Medieval Georgia**, Bakuriani 2013, s.100-110.

[30] Shota Mamuladze, Lasha Aslanishvili, Kakhaber Kamadadze, **Gonio-Apsarus**, Batumi 2019, s.100-120.

[31] Faruk Fidancı, **Pithos Buluntuları Yoluyla Kuşadası, Kadıkalesi'ndeki Bizans Yapılaşmalarına İlişkin Öneriler**, İzmir 2016, (Yüksek Lisans Tezi), s.62, 74-89; Mehmet Özhanlı, Ali Gündoğan, Ersin Özen, Samet Koçak, Habibe Uğuz, Veysel Erdoğan, "*Pisidia Antiokheia Kazısı 2019 ve 2020 Yılı Çalışmaları*", **2019-2020 Yılı Kazı Çalışmaları**, **C.3**, **Ankara 2022**, s.89; Beyhan Karamağaralı, "*1992-1994 Ani Kazıları*", **XVII. Kazı Sonuçları Toplantısı, 29 Mayıs-02 Haziran 1995 Ankara, C.II**, Ankara 1996, s.495, res.20,21; Beyhan Karamağaralı, "*2000-2001 Yılı Ani Kazısı*", **24. Kazı Sonuçları Toplantısı, 27-31 Mayıs 2002 Ankara, C.II**, Ankara 2003, s.234-235; Turgay Yazar, Beyhan Karamağaralı, "*Ani Kazısı Buluntuları*", **Anadolu'da Türk Dönemi Çini ve Seramik Sanatı**, (ed. Gönül Öney-Zehra Çobanlı), Ankara 2007, s.124-126; Yaşar Çoruhlu, "*Yeni Dönem Ani Kazıları 2006-2007 Çalışmaları*", **30. Kazı Sonuçları Toplantısı, 26-30 Mayıs 2008 Ankara, C.II**, Ankara 2009, s.304, 316, 317, çiz.3-4.

[32] I. Teslenko, **Ceramics**, s.155; N. Bakhtadze, **Ceramics**, s.102; F. Fidancı, **Pithos**, s. 62.

**KAYNAKÇA**

AYDIN Dündar, **Erzurum Beylerbeyliği ve Teşkilatı Kuruluş ve Gelişme Devri (1535-1566)**, Ankara 1998.

AYTEKİN Osman, **Taşların Hikayesi Şavşat Kalesi 2007-2016 Kazı Çalışmaları**, Ankara 2018.

AYTEKİN, Osman, "*Şavşat (Satlel) Kalesi Kazı ve Restorasyon Çalışması 2014*", **37. Kazı Sonuçları Toplantısı**, **11-15 Mayıs 2015 Erzurum, C.1**, Ankara 2016, s.291-305.

AYTEKİN Osman, "*Şavşat (Satlel) Kalesi Kazı ve Restorasyon Çalışması 2013*", **36. Kazı Sonuçları Toplantısı 2-6 Haziran 2014 Gaziantep, C.1**, Ankara 2014, s.59-73.

AYTEKİN Osman, "*Şavşat (Satlel) Kalesi Kazı ve Restorasyon Çalışması 2012*", **35. Kazı Sonuçları Toplantısı**, **27-31 Mayıs 2013 Muğla**, **C.1**, Muğla 2014, s.270-281.

AYTEKİN Osman, "*Şavşat (Satlel) Kalesi Kazı ve Restorasyon Çalışması 2011*", **34. Kazı Sonuçları Toplantısı, 28 Mayıs-1 Haziran 2012 Çorum, C.3**, Çorum 2013, s.437-449.

AYTEKİN Osman, "*Şavşat (Satlel) Kalesi Kazı ve Restorasyon Çalışması 2010*", **33. Kazı Sonuçları Toplantısı, 23-28 Mayıs Malatya**, **C.2**, Ankara 2012, s.57-73.

BAKHTADZE Nodar, Margalita CHEMIA, **Ceramics In Medieval Georgia**, Bakuriani 2013.

BAŞAR Fahameddin, **Osmanlı Eyalet Tevcihatı (1717-1730)**, Ankara 1997.

BAUMGARTNER Bruno, **Studien zur Historischen Geographie von Tao-Klaržeti**, Wien 1996, (Doktora Tezi).

BEDER Samet, "*Yok Olmaya Yüz Tutmuş Doğu Karadeniz Çömlekçiliğine Günümüzden Bir Örnek: Ünye*", **Karadeniz İncelemeleri Dergisi**, **S.34**, Trabzon 2023, s.551-568.

BITTEL Kurt, "*Artvin'de Bulunan Tunçtan Mamul Asarı Attika*", **Türk Tarih Arkeologya ve Etnografya Dergisi**, **S.I**, Ankara 1933, s.150-156.

BROSSET Maria Felicite, **Gürcistan Tarihi (Eski Çağlardan 1212 Yılına Kadar),** (çev. Hrand D. Andreasyan), Ankara 2003.

ÇORUHLU, Yaşar, "*Yeni Dönem Ani Kazıları 2006-2007 Çalışmaları*", **30. Kazı Sonuçları Toplantısı, 26-30 Mayıs 2008 Ankara, C.II**, Ankara 2009, s. 301-326.

EDWARDS Robert W., "*The fortifications of Artvin: a second preliminary report on the marchlands of northeast Turkey*", **Dumbarton Oaks Papers**, **S.40,** Washington D.C. 1986, 165-182.

HONIGMANN Ernest, **Bizans Devletinin Doğu Sınırı**, (çev. Fikret Işıltan), İstanbul 1970.

KARAMAĞARALI, Beyhan, "*1992-1994 Ani Kazıları*", **XVII. Kazı Sonuçları Toplantısı**, **29 Mayıs-02 Haziran 1995 Ankara, C.II,** Ankara 1996, s. 493-512.

KARAMAĞARALI, Beyhan, "*2000-2001 Yılı Ani Kazısı*", **24. Kazı Sonuçları Toplantısı, 27-31 Mayıs 2002 Ankara, C.II**, Ankara 2003, s. 233-242.

KILIÇ Orhan, **XVIII. Yüzyılın İlk Yarısında Osmanlı Devleti'nin İdari Teşkilatı, Eyalet ve Sancak Tevcihatı**, Elazığ 1997.

KUPATADZE Bondo, **The Fortifications of Tao-Klarjeti**, **II**, Tbilisi 2020.

MAMULADZE Shota, Lasha ASLANISHVILI, Kakhaber KAMADADZE, **Gonio-Apsarus**, Batumi 2019.

ÖZDER Mustafa Adil, **Tarihte Çıldır Atabeğleri ve Torunları**, Erzurum 1971.

ÖZHANLI Mehmet, Ali GÜNDOĞAN, Ersin ÖZEN, Samet KOÇAK, Habibe UĞUZ, Veysel ERDOĞAN, "*Pisidia Antiokheia Kazısı 2019 ve 2020 Yılı Çalışmaları*", **2019-2020 Yılı Kazı Çalışmaları**, **C.3**, **Ankara 2022**, Ankara 2022, s.87-104.

ÖZKUL FINDIK Nurşen, Zerrin KÖŞKLÜ, "*Dölek Köyünde Çömlekçilik*" **Güzel Sanatlar Enstitüsü Dergisi**, **S.31**, Erzurum 2013, s.51-67.

RANDAZZO Luca, Elisabetta GLIOZZO, Michela RICCA, Natalia ROVELLA, David BERIKASHVILI, Mauro F. LA RUSSA, "*Ceramics from Samshvilde (Georgia): A pilot archaeometric study*", **Journal of Archaeological Science: Reports**, **34**, Amsterdam 2020, 1-15: https://doi.org/10.1016/j.jasrep.2020.102581.

SEZGİN Kudret, "*Antik Dönemde Artı Ürün Depolama Kavramı ve Depolama Kapları*", **Hitit Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi**, **Yıl 11, S.1**, Çorum 2018, s.595-610.

SINCLAIR Thomas A., **Eastern Turkey: an Architectural and Archaeological Survey**, **II**, Londra 1989.

SUBAŞI Ömer, **Gürcistan Krallığı (XI-XIV. Yüzyıllar)**, İstanbul 2022.

SUBAŞI Ömer, **Gürcü-Moğol İlişkisi (Güney Kafkasya 1230-1346)**, İstanbul 2015.

SUBAŞI Ömer, "*XI. Yüzyılda Tao Klarceti Bölgesinde Türk Hâkimiyeti*", **Turkish Studies**, **C.8, S.5**, 2013, s.705-731.

TELLİOĞLU İbrahim, **XI.-XIII. Yüzyıllarda Türk-Gürcü İlişkileri**, Trabzon 2009.

TESLENKO Irina, **Ceramics of Crimea of the 15th century**, Kyiv 2021.

YAZAR Turgay, Beyhan KARAMAĞARALI, "*Ani Kazısı Buluntuları*", **Anadolu'da Türk Dönemi Çini ve Seramik Sanatı**, (ed. Gönül Öney-Zehra Çobanlı), Ankara 2007, s.122-131.

YILMAZ Güler, Nurşen ÖZKUL FINDIK, Osman AYTEKİN, "*Şavşat Kalesi 2016-2017 Kazılarında Bulunmuş Olan Orta Çağ Dönemine Ait Sırsız Seramikler*", **Art-Sanat**, **S.18**, Ankara 2022, s.399-431.

# ESKİÇAĞ'DA BİR "ENDÜSTRİYEL" GELİŞME: ÇÖMLEKÇİ ÇARKI

**Dr. Öğr. Üyesi Özlem ALKAN**

Ardahan Üniversitesi, İnsanî Bilimler ve Edebiyat Fakültesi, Tarih Bölümü, Ardahan / TÜRKİYE
ozlemalkan@ardahan.edu.tr, Orcid:0000-0002-8090-8160

## Özet

İnsanlık tarihi boyunca bilinen kil, ihtiyaç sonucunda çanak-çömleğe dönüşme serüveninde çeşitli gelişim aşamalarından geçmiştir. Çanak-çömlek insanoğlunun saklama ve depolamanın yanında pişirmeyi öğrendiği dönemlerden itibaren daha da ön plana çıkmıştır. Başlangıçta elle şekil verilen kil, belirli aşamalardan geçirilerek kurutulmuş ve pişirilmiştir. Zamanla çanak çömleğin yapım teknikleri de gelişmiş, "yavaş dönen çark" ya da "turnet" adı verilen sistemin ardından seri üretimi sağlayan "çömlekçi çarkı" ortaya çıkmıştır. Çömlekçi çarkının ortaya çıkışıyla birlikte insanlık tarihinde pek çok alanda ilerleme kaydedilmiştir.

Çark yapımı çanak-çömleklerin belli bir standarda ulaşması endüstriyel çalışmaların başlangıcı diyebileceğimiz yeniliklere sebep olmuştur. Seri üretimle birlikte keramiğin (seramik) hamur ve pişirme gibi aşamalarında bir standarda ulaşılmıştır. Keramik imalatında kazanılan hız, insan gücüne olan ihtiyacı doğurmuş bu da yeni meslek gruplarının ortaya çıkmasına sebep olmuştur. Kentleşme süreciyle senkronize devam eden çark kullanımı, çanak-çömleğin ticaretin aranan belirgin mal grupları arasına girmesini sağlamıştır.

Bu çalışmada çömlekçi çarkının bulunması sonucunda meydana gelen ekonomik, sosyal ve siyasi hayata olan etkileri değerlendirilecektir.

**Anahtar kelimeler:** Çanak-Çömlek, Çömlekçi Çarkı, Keramik.

**Abstract**

**AN 'INDUSTRIAL' ADVANCEMENT IN ANCIENT TIMES: THE POTTER'S WHEEL**

Clay, which has been known throughout human history, has gone through various stages of development in its adventure of turning into pottery as a result of need. Pottery has come to the forefront even more since the times when mankind learned to cook in addition to storage and storage. Initially shaped by hand, the clay was dried and fired through certain stages. Over time, pottery making techniques also developed, and after the system called "slow turning wheel" or "turnet", the "potter's wheel" emerged, which enabled mass production. With the emergence of the potter's wheel, progress has been made in many fields in human history.

The fact that wheel-made pottery reached a certain standard led to innovations that we can call the beginning of industrial studies. With mass production, a standard was reached in stages such as dough and firing of ceramics. The speed gained in the production of ceramics led to the need for manpower, which in turn led to the emergence of new occupational groups. The use of the wheel, which continued in synchronization with the urbanization process, enabled pottery to become one of the most prominent commodity groups sought in trade.

In this study, the effects of the invention of the potter's wheel on economic, social and political life will be evaluated.

**Keywords:** Pottery, Potter's Wheel, Ceramic.

## GİRİŞ

İnsanoğlunun kil ile tanışıklığı MÖ. 35 bin yıl önce Üst Paleolitik Çağ'a kadar geri gitmektedir. Mağara duvarlarına yaptıkları kabartma figürler ve başarılı heykelcikler bu dönemde kilin kullanıldığını göstermektedir. Çanak Çömleksiz Neolitik Çağ'a gelindiğinde kilin farklı alanlarda da özellikle mimaride ev tabanlarında, duvar sıvası olarak, harç, dam örtüsü, ocak kenarı ve ocak tabanı olarak kullanıldığı görülmektedir[1].

Kilin çanak çömleğe dönüşmesi kuşkusuz ihtiyaçtan doğan bir teknolojidir. Tahılın günlük yaşama girmesiyle birlikte "sulu aş" ortaya çıkmış, suyun mutfağa dahil olmasıyla depolama özellikle de bira gibi mayalama gerektiren besinlerin saklanması gibi ihtiyaçlar ortaya çıkmıştır. İlk yapılan kaplar muhtemelen fırınlanmadığı, sadece kurutulduğu için günümüze ulaşmamıştır. Bu sebeple en eski kabın varlığından bahsetmek oldukça zor olsa da Çayönü kazısında ortaya çıkan "kerpiç kaplar" Çanak Çömleksiz Neolitik Çağ'da çömlekçiliğin öncülerindendir[2].

Kilin içerisine eklenen maddelerle niteliğinin değişmesi ve kuruyunca formunun bozulmaması özellikle de geçirimsiz olması kullanım alanlarının daha da çeşitlenmesine sebep olmuştur. MÖ. 9 bin yıllarından itibaren kamış ya da hasırdan örülmüş olan sepetlerin iç kısımlarının sıvanmasıyla yapımı başlayan depo kapları, örerek yapılan ambarların sıvanmasıyla birlikte insan hayatında önemli bir yer almıştır[3].

Kilin Çanak Çömleksiz Neolitik Çağ'da kullanım alanlarından birisi de kil topanlarıdır. Elle şekillendirilen kil topanları yapı malzemesi olarak kullanılmıştır. Kerpiç tuğla görünümüne ulaşması tahta kalıplarla seri üretime geçmesiyle birlikte sağlanmıştır[4].

Kilin kurutulunca sertleştiğini hatta pişirildiğinde daha da sağlamlaştığını bilen Neolitik Çağ insanı kili, takılardan küçük heykellere kadar her alanda kullanmaktaydı. Bildiğimiz manada çanak-çömlek yapımı MÖ. 7 binli yıllarda insanoğlunun farklı killeri tanımaları ve pişirmek için ateşi kontrol etmesiyle başlamıştır [5]. MÖ. 6 bin 500 yıllarında açık ateşte fırınlanan açık renkli basit bezemeli kapların ardından kalın, kırmızı astarlı kaplar ortaya çıkmıştır. Bu sürecin en iyi temsilcileri Birecik/Mezraa Teleilat, Amik Ovası/Tell Kurdu ve Mersin/Yumuktepe'dir. Dönemin sonuna doğru açık zemin üzerine kırmızı ya da koyu kahverengi boya bezemeli kaplar ortaya çıkmıştır[6].

Yeni bir teknoloji olan çanak-çömlek yapımı için farklı yöntemler geliştirilmiştir. Bu yöntemlerden biri, bir sepetin kalıp olarak kullanılarak üzerinin sıvanmasıdır. Bir başka yöntem ise kil hamurunun "sucuk" ya da "kangal" adı verilen rulo haline getirilerek üst üste yerleştirilmesinden oluşmaktadır. Bu yöntem daha çok büyük kapların yapımında kullanılmaktadır. En yaygın ve uzun süre devam eden yöntem ise "el ile açma" yöntemidir. Bu yöntemde çömlekçi kili parmaklarıyla ezerek ve çekerek biçimlendirir, bazen bir taşla dövmek ya da yüzeyi sıyırmak suretiyle yüzeyi daha da pürüzsüz hale getirmeye çalışır. Bu yöntem günümüzde de uygulanmaktadır[7].

---

[1] Mehmet Özdoğan, "Çanak Çömlek Teknolojisi", **ArkeoAtlas S. 1,** Ankara 2002, s. 98.
[2] Mehmet Özdoğan, "Çanak-Çömlek", **Eczacıbaşı Sanat Ansiklopedisi**, İstanbul 1997, s. 380; Mehmet Özdoğan, "Çanak Çömlekli Neolitik Çağ", **ArkeoAtlas S. 1,** Ankara 2002, s. 91.
[3] M. Özdoğan, "Çömlek Teknolojisi", s. 98.
[4] M. Özdoğan, "Çömlek Teknolojisi", s. 98.
[5] M. Özdoğan, "Çömlek Teknolojisi", s. 98.
[6] M. Özdoğan, "Neolitik Çağ", s. 91.
[7] M. Özdoğan, Çanak-Çömlek", s. 381; M. Özdoğan, "Çömlek Teknolojisi", s. 98.

## 1. ÇÖMLEKÇİ ÇARKININ İCADI

İnsanoğlunun çanak-çömlek yapımında farklı teknikler arayışı, zaman içinde artan talebi karşılamak amacıyla çömleği daha hızlı ve daha pürüzsüz hale getirmek için araç gereç ihtiyacını doğurmuştur. Bu anlamda çömlekçi çarkının icadı endüstriyel hayata geçişin anahtarı olmuştur.

Seri ve standart biçimli kap üretme ihtiyacı kentleşme süreciyle birlikte ortaya çıkmıştır. Kent ekonomisinin gelişmesiyle birlikte çömlekçi çarkı artık bir ihtiyaç haline gelmiştir. Basit anlatımıyla çark; bir mil ile birbirine bağlı iki farklı çaptaki diskin altlık olarak kullanılarak, üstteki tablanın çok hızlı dönmesiyle merkezkaç kuvvetiyle hamurun çekilerek biçimlendirilmesini sağlayan makine olarak tanımlanabilir[8].

İlk bilinen çark örneklerine basit sistemlerinden dolayı "döner tabla" adlandırılması yapılmıştır. "Temel olarak, bir mil üzerine dönen basit bir diskten ibarettir"[9]. Çömlekçi çarkının başlangıcı sayılabilecek bu tabla, ilk olarak MÖ. 3500-3000 yıllarında Yakındoğu'da görülmüştür. Ahşaptan yapılmış olanları günümüze ulaşamazken, Ur kazılarında bir mil üzerine yerleştirilmiş olan büyük kil disk tespit edilmiştir[10].

Çömlekçi çarkına göre oldukça yavaş olan tabla, bu dönemde üretimi kolaylaştırmış ve hızlandırmıştır. Döner tabla üretilen malların birbirine benzemesini sağlamış ve çömlekçi ustası iki elini de şekillendirmede kullanabildiği için hareket kabiliyetini arttırmıştır.

Elle döndürülen yavaş olan bu tabladan sonra ayak ile çevrilebilen bir düzenek keşfedilmiş çark eskiye oranla oldukça hızlanmıştır. Bu gelişmeyle birlikte üretilen mallar daha pürüzsüzleşmiş ve çanak-çömlek yapımında seri üretime geçilmeye başlanmıştır[11].

Hızlı dönen çömlekçi çarkı, kentleşmeden devletleşmeye ilerleyen toplumlarda bir ihtiyaç olarak ortaya çıkmış ve kısa sürede yayılım göstermiştir. Mezopotamya'da keşfedilen çark, neredeyse tüm Yakındoğu'ya yayılmış, Bakır Çağı'nın üç aşamasında Asur'da, MÖ. 2500'lerde Hindistan'da, III. Krallık döneminde de Mısır'da kullanılmıştır. Güneydoğu Anadolu, Suriye ve Doğu Akdeniz'e yayılan çark, MÖ. 2600 yıllarında Kuzeybatı Anadolu'ya, birkaç yüzyıl sonra ise Orta Anadolu ve Ege'ye kadar ulaşmıştır. Trakya ve Avrupa'nın çarkla tanışması ise MÖ. 1. binyılın ortalarında Helenistik kültürün ve Roma İmparatorluğu'nun gelişmesi ile gerçekleşmiştir[12].

MÖ. 3000-2000 yıllarında Anadolu'da nüfus yoğunluğunun artmasıyla birlikte ticaret gelişmiştir. Asur Ticaret Kolonileri Çağı çömlekçi çarkının Anadolu'ya yayılmasını sağlamıştır[13]. Bu dönemin önemli gücü Hititler döneminde de çarkın etkin şekilde kullanıldığı bilinmektedir. Kayseri çevresinde, Kültepe, Kaniş/Neşa, Alişar, Boğazköy, Alacahöyük'te tespit edilen çark yapımı çanak-çömlekler bu durumu

[8] M. Özdoğan, "Çömlek Teknolojisi", s. 98.
[9] Henry Hodges, **Tecnology in The Ancient Word,** London, 1964, s. 54.
[10] **World Ceramic,** New York 1990.
[11] Emmanuel Cooper, Seramik ve Çömlekçilik, İstanbul 1978, s. 57; Tuba Ökse, **Seramik Terimleri Sözlüğü,** İstanbul 1999, s. 9 vd.; Seyfullah Büyükçapar, **Çömlekçi Çarkında Üretilen Çağdaş Seramik Formlar,** Çanakkale 2011, (Yüksek Lisans Tezi) s. 5 vd.; Mediha Alkan, **Anadolu'da Çömlekçi Çarkında Biçimlendirilen Çaydanlık Formları ve Kişisel Uygulamalar, Uşak** 2021, s. 7.
[12] V. G. Childe, **Toplumsal Evrim,** İstanbul 1994, s. 115; M. Özdoğan, "Çanak-Çömlek", s. 381; Tahsin Özgüç, **Kültepe**, İstanbul 2005, s. 58.
[13] Taciser Sivas, **Uygarlık Tarihi,** İstanbul 2003, s. 96.

kanıtlamaktadır. Batı Anadolu'da ise dokuz tabakada incelenmiş olan Troya kültürünün II. döneminde çömlekçi çarkının yaygın olarak kullanıldığı tespit edilmiştir[14].

Anadolu'da çömlekçi çarkı kullanımının öncülerinden olan Malatya Arslantepe'de VII. tabakada yavaş dönen çarkta üretilmiş olan kaplar ortaya çıkarılmıştır. MÖ. 4. bine tarihlenen bu katmanda ele geçen kapların ilk gruplarında çömlekçi işaretleri iç taraftayken ikinci grupta işaretler dış yüzeye işlenmiştir. MÖ. 3500'den itibaren üretilen kapların büyük çoğunluğunun hızlı dönen çarkta yapıldığı görülmektedir. Çarktan bir ip yardımıyla kesilerek alınan bu kapların dışında koni biçimli kaselerin de hızlı dönen çark yapımı standart ve seri üretim ürünü olduğu bilinmektedir[15] (Görsel 1).




**Görsel 1:** (Frangipane, 2003)

Kalkolitik Çağ'dan itibaren kullanılan çömlekçi çarklarının araştırma kapsamımıza giren el ve ayak ile çevrilen iki çeşidi bulunmaktadır. Bu iki çeşidin kullanımının gelişimi gelenekler ve kültürlere göre farklılıklar arz etmektedir. Örneğin Mısır'da elle döndürülerek kullanılan tabla kültürün bir parçası olarak uzun süre kullanılırken, Hitit çanak-çömleklerinde ayakla döndürülen çarkın kullanımı daha yaygındır[16] (Görsel 2). Günümüzde Anadolu'da hala bu yöntemlerle üretim yapan çömlekçiler bulunmaktadır[17].

[14] Güngör Güner, **Anadolu'da Yaşamakta Olan İlkel Çömlekçilik,** İstanbul 1988, s. 10 vd.; Ekrem Işın, **Troya Efsane ile Gerçek Arası Bir Kente Yolculuk,** İstanbul 2002, s. 57; Mark Desti, **Anadolu Uygarlıkları,** Ankara 2005, s. 33; Veli Sevin, **Anadolu Arkeolojisi,** İstanbul 2003, s. 167 vd.

[15] Marcella Frangipane, "Çanak Çömleğin Seri Üretimi Son Kalkolitik Çağ", **ArkeoAtlas, S. 2,** Ankara 2003, s. 41.

[16] Seyfullah Büyükçapar, **Çömlekçi Çarkında Üretilen Çağdaş Hediyelik Eşya Tasarımına İlişkin Özgün Uygulamalar,** Ankara 2021, s. 23.

[17] İrem Pala, "Muğla Esenköy (Dont)'de Kullanılan Çömlekçi Çarkı", **I. Sanat ve Tasarım Eğitimi Sempozyumu Bildiriler Kitabı,** Ankara 2011, s. 319; Filiz Öztürk, "Borçka Çömlekçiliği ve Günümüzdeki Durumu", **Uluslararası Artvin Sempozyumu,** Artvin 2018, s. 988; Filiz Öztürk, "Şavşat Küplüce Köyü Çömlekçiliği ve Borçkalı Genç Usta", **The Journal of Academic Social Science,** Yıl: 7, Sayı: 95, 2019, s. 271.



**Görsel 2:** Mısır, Beni Hasan'da 2 nolu Mezar Duvar Resmi (World Ceramic, 1990: 11)

## 2. ÇÖMLEKÇİ ÇARKININ EKONOMİK HAYATA ETKİLERİ

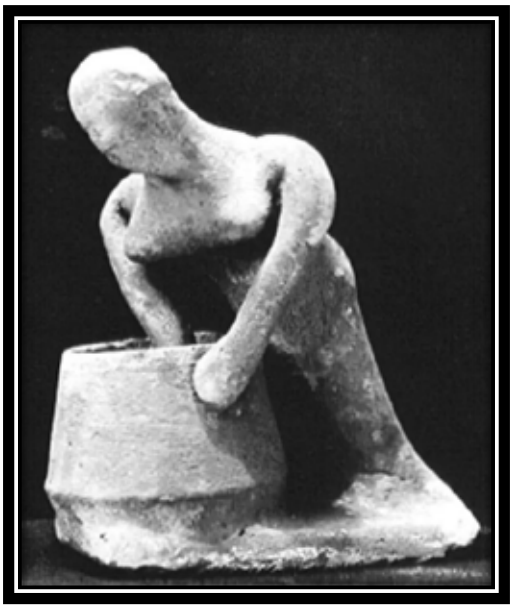
Çömlekçi çarkının icadıyla birlikte evde günlük ihtiyaçları karşılamak için yapılan imalat, artık tamamen çehresini değiştirmiş ve seri üretime geçerek ticaret malı haline dönüşmüştür[18]. Çark kullanımının yaygınlaşması, kentleşmenin ve nüfus yoğunluğunun paralelinde devam etmiştir. Bu sebeple çark kullanımı farklı coğrafyalarda farklı zaman dilimlerinde görülmüştür. Örneğin Güney Mezopotamya'da MÖ. 3200'lerde görülen çark, Batı Anadolu'da MÖ. 2600 yıllarında, kırsal ekonominin görüldüğü Trakya'da ise MÖ. 7. yüzyıllarda kullanılmıştır[19].

MÖ. 4. binin sonlarına doğru hızlı dönen çarkın yaygınlaşmasıyla birlikte, yeni gelişen merkezî ekonomi uzmanlaşarak, merkezî bir iş gücü ortaya çıkmıştır. Artık bu dönemden itibaren üretimin büyük bir bölümü merkezî kurumlar tarafından desteklenmiştir. Bu durum fırınlama konusuna da yansımış çömlekçi ustaları her atölyeye en az bir fırınlama alanı düşecek şekilde daha etkili ve endüstrileşmiş bir üretime sahip olmuşlardır. Böylece özel fırınlama alanları ustaların çömlekçi işaretlerine olan ihtiyacı da ortadan kaldırmıştır[20].

## 3. ÇÖMLEKÇİ ÇARKININ SOSYAL HAYATA ETKİLERİ

Eskiçağlardan itibaren günlük hayatta ihtiyaç duyulan depolama, saklama ya da pişirme için kullanılacak olan çanak-çömleklerin yapımını kadınların üstlendiği görülmektedir (Görsel 3, 4).

[18] Muammer Çakı, **Neolitik Dönemden İlk Çağ'a Seramiğin Kültürel Nesne Olarak İnsan Yaşamındaki Yeri,** Eskişehir 1999, (Sanatta Yeterlilik Tezi), s. 50.
[19] M. Özdoğan, "Çömlek Teknolojisi", s. 98.
[20] M. Frangipane, "Seri Üretim", s. 40.



**Görsel 3:** Kadın çömlekçi figürini (Başkırkan, 2021)




**Görsel 4:** Mısırlı kadın çömlekçi figürini (Başkırkan, 2021)

Fakat çömlekçi çarkının icadıyla birlikte çanak-çömlek imalatı seri üretime geçmiştir. Üretimin artan ihtiyaçlarını karşılamak için artık daha fazla iş gücüne ihtiyaç duyulmuştur. Gerek artan iş gücü açığını kapatmak gerekse çanak-çömlek yapımının sistemleşmesiyle birlikte sahaya erkeklerin dahil olduğu görülmektedir[21] (Görsel 5). Uzun saatler çark çevirmenin belli bir kas gücü gerektirdiği düşünüldüğünde çömlekçi ustalarının erkeklerden oluşması akla yatkındır.



**Görsel 5:** Mısırlı bir erkek çömlekçi figürini (Başkırkan, 2021)

Özellikle seri üretimin başlamasıyla birlikte çanak çömleğin şekillendirilmesinin yanında pişirilmesinde de organize bir iş bölümüne ihtiyaç duyulmuştur. Pişirme üretimin niceliği ile doğru orantıda daha karmaşık bir hal almıştır. Bu zorluğu aşmada insanoğlu yine birbirinden destek almış ortak fırınlarda toplu pişirme

[21] M. Özdoğan, "Çömlek Teknolojisi", s. 98.

işlemi yapmıştır. Toplu iş gücünün sonucunda ortaya çıkan pişirme esnasında çömleklerin birbirinden ayrılması için çömlekçi ustası genellikle kabın içine bir işaret koymuştur. Bu işaretler organize, endüstrileşmiş bir üretimin varlığını göstermekle birlikte aynı zamanda bireysel ve küçük atölyelerin üretiminin devam ettiği sonucunu da göstermektedir[22].

MÖ. 4. binin sonlarında çömlekçi çarkının keşfiyle birlikte seri üretimin yanında kapların hamurunda da değişiklikler gözlenmektedir. Hem hamurun incelmesi hem de pişirme konusundaki artan tecrübe ile çömlekçi işaretlerinin kaybolduğu görülmektedir[23].

İlk seri üretim mallarından olan yayvan kâse ya da çanaklar özellikle Doğu Anadolu bölgesindeki üretim teknolojisini yansıtmaktadır. Bahsi geçen kaplar işlevleri açısından diğer kaplardan değişiklik göstermektedir. Çanaklar, gittikçe sayıları artan işçilere belirli zamanlarda emekleri karşılığında dağıtılan yemek ya da tahıl dağıtımında ölçü birimi olarak kullanılmıştır. Böylece bu türe olan ilgi hızla artmış ve seri üretimi gerçekleşmiştir[24] (Görsel 6).




**Görsel 6:** (Frangipane, 2003)

Çanak çömlek yapımındaki standartlaşma kapların boyutlarında da gözle görülür miktarda belirginleşmiştir. Kaplarda tam anlamıyla bir ölçü olmasa da büyük, orta ve küçük denilebilecek ölçülerde kaplar üretilmeye başlanmıştır[25].

## 4. ÇÖMLEKÇİ ÇARKININ SİYASÎ HAYATA ETKİLERİ

Çömlekçi çarkı kentleşmeden devletleşmeye ilerleyen toplumlarda bir ihtiyaç olarak ortaya çıkmıştır. Dönemin siyasi olayları, savaşlar ve göçler neticesinde kültür etkileşimi ve aktarımı meydana gelmiştir. Mezopotamya'da keşfedilen çark, Asur'a, Güneydoğu Anadolu, Suriye ve Doğu Akdeniz'e yayılmış, MÖ.

[22] M. Frangipane, "Seri Üretim", s. 40.
[23] M. Frangipane, "Seri Üretim", s. 40.
[24] M. Frangipane, "Seri Üretim", s. 40.
[25] M. Frangipane, "Seri Üretim", s. 40.

2600 yıllarında Kuzeybatı Anadolu'ya birkaç yüzyıl sonra ise Orta Anadolu ve Ege'ye yayılmıştır. Hindistan'da MÖ. 2500'lerde, Mısır'da III. Krallık döneminde, Trakya ve Avrupa'da ise MÖ. 1. binyılın ortalarında Helenistik kültürün ve Roma İmparatorluğunun gelişmesi ile görülmüştür (Görsel 7,8).




**Görsel 7:** (Köpüklü, 2019)

Özellikle savaşlar sonrasında ganimet olarak götürülen zanaatkarların ve vergi olarak alınan çanak çömleğin taşınması çarkın yayılımını hızlandırmıştır. Günümüzde hala bu yöntemlerle üretim yapan çömlekçiler bulunmaktadır[26].



**Görsel 8:** Tanrı Khumn Çömlekçi Çarkında (Hope, 1987: 15)

[26] M. Özdoğan, "Çanak-Çömlek", s. 381.

## SONUÇ VE DEĞERLENDİRME

İnsanoğlu kili hayatına dahil ettiği günden itibaren mimariden, sanata, günlük yaşamdan, statü eşyalarına, oyuncaktan, kutsiyet atfettiği idollere kadar her türlü alanda kullanmıştır. Toprağın çanak-çömleğe dönüşmesi bir ihtiyacın sonucu olsa da bir çağı ikiye bölerek ve "Çanak Çömlekli ve Çanak Çömleksiz" diye adlandıracak kadar büyük bir gelişme olarak tarihte yerini almıştır. İnsanoğlu kardığı hamurun kurudukça sertleştiğini ve ateşte piştiğinde de geçirimsiz olduğunu görünce sulu besinlerin saklanması ihtiyacını karşılamak üzere depo kaplarının öncülük ettiği çömlekçilik faaliyetlerine başlamıştır.

Kilin çömlek olma yolculuğunda bulunduğu bölgenin coğrafî ve kültürel özelliklerine göre farklı teknikler kullanılmıştır. Fakat binlerce yıldır kullanılan en yaygın yöntem kuşkusuz çömlekçinin eserini el ile şekillendirmesidir.

Küçük toplulukların imal ettiği çömlekler değişen dünya düzeni içerisinde ihtiyaçlar paralelinde değişikliklere uğramıştır. Kentleşmenin ve artan nüfusun sonucunda doğan ihtiyaç, çömlekçilikte belirli bir hız gerekliliğini ortaya çıkarmıştır. Artan talep karşısında çaresiz kalan çömlekçinin imdadına, döneminin büyük buluşu, makineleşmenin ilk adımı olan hatta *sanayi devrimi* diyebileceğimiz çömlekçi çarkı yetişmiştir.

Çömlekçi çarkı ve tekerleğin hemen hemen aynı dönemlerde icadı, hangisinin önce keşfedildiği tartışmalarını doğursa da birbirleri arasındaki ilişki insanlık tarihi açısından çok kıymetlidir. Öyle ki sistemleşen ve seri üretimi mümkün kılan çömlekçi çarkında üretilen malların uzak coğrafyalara ticareti esnasında tekerleğin önemi yadsınamaz bir husustur.

Seri ve standart çanak-çömleklerin imalatına imkân veren çömlekçi çarkı hızla yayılım göstermiş kısa sürede neredeyse tüm Yakındoğu'ya ulaşmıştır. Anadolu'nun hemen her bölgesinde görülen bu büyük icat, insan hayatını pek çok alanda etkilemiştir. Bu etkilerden belirgin olanlarından biri elbette ki ekonomik hayattır.

Çömlekçi çarkının icadıyla birlikte günlük yaşamda ihtiyaçları karşılamak için sınırlı sayıda üretilen kapların yerini, seri üretimle çok sayıda imal edilen ticaret malları almıştır. Böylece küçük grupların yaşadığı köylerden daha yoğun nüfusa sahip olan kentlere gönderilen mallarla gelir elde edilmiştir. Gelişen teknoloji, kapların sadece yapım aşamasında değil aynı zamanda çömleğin hamurunda belli bir kalitenin yakalanmasına vesile olmuştur. Hamurun incelmesi ve seri üretim tecrübesiyle kapların pişirme oranlarındaki iyileşme ticarete de olumlu olarak yansımıştır. Ticaretteki başarı, üretimin merkezi kurumlar tarafından desteklenmesini doğurmuş, bu da gittikçe uzmanlaşan merkezi bir iş gücünün oluşmasını sağlamıştır.

Başlangıçta günlük yaşamda kullanılmak üzere daha çok kadınlar tarafından üretilen kapların kentleşme sürecinin sonucunda artan talebi karşılamak üzere imalata erkeklerin de dahil olduğu görülmektedir. Çömlekçi çarkının icadıyla birlikte seri üretim gerçekleşmiş, bahsi geçen merkezi iş gücü farklı iş kollarının da doğmasına sebep olmuştur. Yeni iş kolları hem ekonomik olarak hem de sosyal olarak toplumu etkilemiştir. Organize iş bölümü yeni meslekler ve bu meslek mensupları da toplumda yeni statülerinin oluşmasına sebep olmuştur. Örneğin çarkın öncesinde ürettiği birkaç kabını kendi pişiren kadınların yerini, atölyelerde çalışan, hamur yapanlardan, kapları şekillendirenlere, fırınlamada çalışanlardan, nakliye

elemanlarına ve kentler hatta ülkelerarası ticareti yöneten tüccarlara kadar yeni iş kolları ve dolayısıyla yeni statüler ortaya çıkmıştır.

Bölgelerarası ticaret, kültür alışverişini de hızlandırmıştır. Mezopotamya'da keşfedilen çark zaman içerisinde çok geniş bir coğrafyaya yayılmış, savaşlar, göçler gibi çarkla hızlanan çömlek ticareti de bölgelerarası ilişkileri sıklaştırmıştır.

Çanak-çömlek ticaretinin dışında özellikle savaşlar sonrasında götürülen zanaatkarların gittikleri yere çömlekçiliği götürmeleri çarkın yayılımını hızlandırmıştır. Ayrıca ülkeler arasında yapılan anlaşmalarda vergi ya da haraç olarak çanak çömlek alınması bu dönemde çömlekçiliğin ne kadar önemli olduğunu göstermesi açısından da önemlidir.

## KAYNAKÇA

ALKAN Mediha, **Anadolu'da Çömlekçi Çarkında Biçimlendirilen Çaydanlık Formları ve Kişisel Uygulamalar**, Uşak 2021, (Yüksek Lisans Tezi).

BAŞKIRAN Hasan, "Seramikçinin Malzemesi Çamur Aracılığı ile Mesleğini Betimlediği "Çömlekçi" Figürinler", https://www.seramikturkiye.org/amp/serami-k%C3%A7i-ni-n-malzemesi-%C3%A7amur-aracili%C4%9Fi-i-le-mesle%C4%9Fi-ni-beti-mledi-%C4%9Fi-%C3%A7%C3%B6mlek%C3%A7i-fi-g%C3%BCri-nler, 12.12.2023.

BÜYÜKÇAPAR Seyfullah, **Çömlekçi Çarkında Üretilen Çağdaş Hediyelik Eşya Tasarımına İlişkin Özgün Uygulamalar,** Ankara 2021, (Sanatta Yeterlilik Sanat Çalışma Raporu).

BÜYÜKÇAPAR Seyfullah, **Çömlekçi Çarkında Üretilen Çağdaş Seramik Formlar,** Çanakkale 2011, (Yüksek Lisans Tezi).

CHILDE V. Gordon, **Toplumsal Evrim,** İstanbul 1994.

COOPER Emmanuel, **Seramik ve Çömlekçilik,** İstanbul 1978.

ÇAKI Muammer, **Neolitik Dönemden İlk Çağ'a Seramiğin Kültürel Nesne Olarak İnsan Yaşamındaki Yeri,** Eskişehir 1999, (Sanatta Yeterlilik Tezi).

DESTI Mark, **Anadolu Uygarlıkları,** Ankara 2005.

FRANGIPANE Marcella, "Çanak Çömleğin Seri Üretimi Son Kalkolitik Çağ*",* **ArkeoAtlas,** S. 2, Ankara 2003, s. 40-42.

GÜNER Güngör, **Anadolu'da Yaşamakta Olan İlkel Çömlekçilik,** İstanbul 1988.

HODGES Henry, **Tecnology in The Ancient Word,** London 1964.

HOPE Colin A., **Egyptian Pottery,** London 1987.

IŞIN Ekrem, **Troya Efsane ile Gerçek Arası Bir Kente Yolculuk,** İstanbul 2002.

KÖPÜKLÜ Mutlu, "Silindirik Yüksek Formların Seramik Tornasında Şekillendirilmesi", **Sanat ve Tasarım Dergisi,** S. 23, İstanbul 2019, s. 241-261.

ÖKSE Tuba, **Seramik Terimleri Sözlüğü,** İstanbul 1999.

ÖZDOĞAN Mehmet, "Çanak Çömlek Teknolojisi", **ArkeoAtlas,** S. 1, Ankara 2002, s. 98.

ÖZDOĞAN Mehmet, "Çanak Çömlekli Neolitik Çağ", **ArkeoAtlas,** S. 1, Ankara 2002, s. 88-105.

ÖZDOĞAN Mehmet, "Çanak-Çömlek", **Eczacıbaşı Sanat Ansiklopedisi***,* İstanbul 1997, s. 380-383.

ÖZGÜÇ Tahsin, **Kültepe**, İstanbul 2005.

ÖZTÜRK Filiz, "Borçka Çömlekçiliği ve Günümüzdeki Durumu", **Uluslararası Artvin Sempozyumu,** Artvin 2018, s. 985-1010.

ÖZTÜRK Filiz, "Şavşat Küplüce Köyü Çömlekçiliği ve Borçkalı Genç Usta", **The Journal of Academic Social Science,** Y. 7, S. 95, 2019, s. 267-281.

PALA İrem, "Muğla Esenköy (Dont)'de Kullanılan Çömlekçi Çarkı", **I. Sanat ve Tasarım Eğitimi Sempozyumu Bildiriler Kitabı,** Ankara 2011, s. 318-322.

SEVİN Veli, **Anadolu Arkeolojisi,** İstanbul 2003.

SİVAS Taciser, **Uygarlık Tarihi,** İstanbul 2003.

**World Ceramic,** New York 1990.

# HATAY ARKEOLOJİ MÜZESİ'NDEN BİR GRUP ASTARTE FİGÜRİNİ*

**Semra GÜL**

Atatürk Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Arkeoloji Anabilim Dalı, Doktora Öğrencisi Erzurum/ TÜRKİYE
semragul86@gmail.com, Orcid:0000-0003-2506-4038

## Özet

Çalışmanın konusunu Hatay Arkeoloji Müzesi'nde korunan ve çeşitli yollarla (satın alma ve hibe) müzeye kazandırılmış olan bir grup Astarte figürini oluşturmaktadır. Hatay, binlerce yıllık tarihi geçmişiyle Türkiye'nin en önemli eski yerleşim yerlerinden biridir. İlk kazıların 1900'lü yıllarda başladığı bölge, son yıllarda oldukça dikkat çekmektedir. Özellikle 6 Şubat 2023'te yaşadığımız deprem felaketinde büyük hasar alan Hatay, kültür varlıklarının korunmasının ve eserlerin literatüre kazandırılmasının da ne derece önemli olduğunu bir kez daha hatırlatmıştır. Ayakta durur vaziyette, cepheden gösterilmiş, çıplak ya da giyinik durumda, her iki eliyle göğüslerini kavrar durumda, kalıp tekniği kullanılarak yapılmış, yüksek kabartma şeklindeki kadın betimlemelerinden oluşan Astarte figürinleri; üretim, teknik, tipolojik ve ikonografik olarak incelenerek, benzerleriyle karşılaştırılıp tarihlendirilmiştir. Astarte figürinleri; Mezopotamya, Suriye, Filistin çevresinde görülen örneklerle benzerlik göstermektedir. Çalışma kapsamında incelenen figürinler bölgenin bu konudaki açığını gidermesi ve çevre bölgelerle olan etkileşiminin açığa çıkarılması açısından da oldukça önemlidir.

**Anahtar Kelimeler:** Hatay, Terrakotta, Pişmiş Toprak, Figürin, Astarte

* Bu çalışma "Hatay Arkeoloji Müzesi Terrakotta Figürinleri" doktora tezi kapsamında çalışılmaktadır.

**Abstract**

**A GROUP OF ASTARTE FIGURINES FROM HATAY ARCHAEOLOGY MUSEUM**

The subject of the study is a group of Astarte figurines preserved in the Hatay Archaeological Museum and brought to the museum through various means (purchase and grant). Hatay is one of the most important old settlements in Turkey with its thousands of years of history. The region, where the first excavations began in the 1900s, has attracted much attention in recent years. Hatay, which suffered great damage especially in the earthquake disaster we experienced on February 6, 2023, once again reminded how important it is to protect cultural assets and bring the works into literature. Astarte figurines, which consist of female depictions in high relief, standing, shown from the front, naked or dressed, grasping their breasts with both hands, made using molding technique; The production was examined technically, typologically and iconographically, compared with similar ones and dated. . Astarte figurines; It is similar to the examples seen around Mesopotamia, Syria and Palestine. The figurines examined within the scope of the study are also very important in terms of filling the gap of the region in this regard and revealing its interaction with the surrounding regions.

**Keywords:** Hatay, Terracotta, Figurines, Astarte

## GİRİŞ

Bu çalışmanın konusunu Hatay Arkeoloji Müzesi'ne satın alma ve hibe yoluyla kazandırılmış olan bir grup Astarte figürini oluşturmaktadır.[1] Akdeniz Bölgesi'nin Adana Bölümü'nde yer alan Hatay; doğusunda ve güneyinde Suriye, batısında Akdeniz, kuzeybatısında Adana, kuzeyinde Osmaniye ve kuzeydoğusunda Gaziantep ile çevrilidir. Türkiye'nin en verimli ovalarından biri olan ve Hatay çöküntü alanlarının ortasında yer alan Amik Ovası; arkeolojik zenginliğiyle oldukça dikkat çekmektedir. İlk çalışmaların başladığı 1900'lü yılların başlarında bölgede 178 höyük tespit edilirken[2]; son yıllardaki çalışmalarla bu sayı 400 lere kadar gelmiştir.[3] Bölge, sahip olduğu konum dolayısıyla geçmişte de günümüzde de pek çok kültürü bir arada barındıran binlerce yıllık tarihi geçmişiyle Türkiye'nin en önemli eski yerleşim yerlerinden biridir.

Buluntu yerleri belli olmayan eserlerin (K1-K3) yapılan araştırmalar sonucu Astarte ikonografisiyle ilişkili olduğu görülmüştür. Astarte; Sümerlerde İnanna, Sami kökenli toplumlarda İştar, Fenikeliler'de Astarte, Yunan dünyasında Aphrodite ve Roma'da Venüs olarak bilinen kötülük ve felaketlerden koruyan, bereket, bolluk ve iyi şans getiren, doğurganlık sağlayan aşk ve savaş tanrıçasıdır.[4]

## YÖNTEM

Hatay Arkeoloji Müzesi deposunda korunan ve müzeye satın alma ve hibe yoluyla kazandırılmış olan eserlerin ilk önce fotoğrafları çekilmiş, ölçüleri alınarak kısa tanımlamaları yapılmıştır. Bilgisayar ortamında eserlerin teknik çizimleri yapılmış ve hamur renkleri ve içeriği gibi yapısal özellikleri belirlenmiştir. Eserlerin yapısal ve teknik özelliklerinin yer aldığı bir katalog oluşturularak esere ait tüm bilgilerin bir arada görülebilmesi sağlanmıştır. Daha sonrasında kütüphane çalışmalarıyla beraber ayrıntılı literatür çalışması yapılmıştır. Birbirinden farklı olduğu görülen Astarte figürinleri (K1- Astarte Figürin Başı; K2 Çıplak Astarte Figürini ve K3 Yarı Giyinik Astarte Figürini) teknik özelliklerine göre incelenmiş, ayrıntılı biçimde tanımlamaları yapılarak, buluntu yerleri belli olmadığından ikonografik karşılaştırmalar ile tarihlendirmeleri yapılmıştır. Çalışmanın temel amacı son yıllarda oldukça dikkat çeken Astarte

[1] Bu çalışma Atatürk Üniversitesi Bilimsel Araştırma Projeleri Koordinasyon Birimince Desteklenmiştir. Proje Numarası: SDK-2022-10659". Proje Yürütücüsü Doktora tez danışmanım sayın Prof. Dr. Korkmaz Meral'e öneri ve katkılarından dolayı teşekkür ederim.

[2] Oktay Özgül, Beyazıt Söylemez, *"Alalah Belgeleri Işığında Amik Ovası ve Çevresinde Hurri Yer Adları ve Lokalizasyonları Üzerine Bir Değerlendirme"*, **Manas Sosyal Araştırmalar Dergisi, C. 10, S. 4**, Kırgızistan- Türkiye 2021, s. 2497.

[3] Kutlu Aslıhan Yener, "*The Amuq Valley Ragional Projects*", **The Amuq Valley Ragional Projects Volüme 1, Surveys in the Plain of Antioch and Orontes Delta, Turkey, 1995-2002,** (Yay. K. A. Yener), The Oriental Institute of the University of Chicago Oriental Institute Publications, No. 131, Chicago 2005, s. 1-16.

[4] Basel Fritz Graf, "*Aphrodite*", **Dictionary of Deities and Demons in The Bible**, (Yay. K. V. D. Toorn, & B. Becking, & P. W. van der Horst), William B. Eerdmans Publishing Company Grand Rapıds, Boston 1999, s. 64-68; Jeremy Black, Anthony Green, **Gods, Demons and Symbols of Ancient Mesopotamia**, London 2004, s. 108; Charles Penglase, **Greek Myths and Mesopotamia: Parallels and Influence in the Homeric Hymns and Hesiod,** London and New York 2005, s. 134; Kemalettin Köroğlu, **Eski Mezopotamya Tarihi,** İstanbul 2006, s. 110; Derya Yılmaz, *" Doğudan Batıya tanrıların dönüşümü: Tanrıça İnanna Athena'ya Nasıl Dönüştü?"*, **Doğu ve Batı Mitolojileri** , (Yay. A. Kökdemir & A.G. Fidan ), Ankara 2018, s. 194; Kamil Doğancı, *"Eski Roma Dininde Mezopotamya Kökenli Unsurlar*", **Mezopotamya'nın Eski Çağlarında İnanç Olgusu ve Yönetim Anlayışı**, (Yay. L.G. Gökçek, E. Yıldırım, O. Pekşen ), İstanbul 2019, s. 612.

figürünlerini ayrıntılı bir şekilde incelemek ve figürinlerin köken ve gelişimi üzerine değerlendirmeler yapmaktır.

## 1. ASTARTE FİGÜRİNLERİ TANIM VE YAPIM TEKNİKLERİ

Akad döneminin sonundan başlayıp Hellenistik Dönemin içlerine kadar çok farklı coğrafyalarda üretilmiş; çıplak ya da giyinik, ayakta ve cepheden tek taraflı betimlenmiş, iki elleriyle göğüslerini kavrar şekilde, önden kabartmalı, kalıp yapımı küçük pişmiş toprak figürinlere "Astarte Levhaları" ya da "Astarte Plakaları" adı verilmiştir.[5] Tek parçalı kalıp ile üretildikleri ve düz bir sırta sahip oldukları için "levha" ya da "plaka" adı verilmiştir.[6]

Astarte figürinleri iki aşamada üretilmekteydi. İlk aşamada kil kalıba preslenir, daha sonra ise arkasındaki levha görüntüsünü vermek için yeteri kadar kil topağı arka kısma eklenirdi. Sonrasında ise kalıbın içindeki levhanın kurumasıyla daha sonradan eklenen kil topağı sivri bir aletle tıraşlanıp düzeltilip kalıptan çıkarılmasıyla levhalar elde edilirdi.[7]

İlk örneklerine Akad Dönemi'nin (MÖ 2334-2154) sonlarında rastlanan Astarte figürinlerinin üretimi Orta Tunç Çağı'nda Suriye-Filistin Bölgesi'ne geçmiştir.[8] Suriye- Filistin bölgesinde Geç Tunç Çağı'nda oldukça yaygınlaşmaya başlayan Astarte figürinlerinin Demir Devrinde de popülerlikleri devam etmiştir.[9] Pers/Akamenit Dönemi'nde (MÖ 545/539-333) çıplak tasvirlerin yanı sıra giyinik tasvirler de üretilmeye başlanmış; aynı zamanda hem detayların daha iyi verilmesini sağlayan hem de seri üretime geçilmesine olanak kılan taş veya metalden yapılan tek parçadan negatif kalıp üretimine geçilmiştir.[10] Söz konusu eserlerin üretimi Hellenistik Dönem'de de devam etmiş ve zaman içerisinde tek parçalı kalıp tekniğinin yerini çok parçalı kalıp tekniği almıştır.[11] Astarte figüriyle ilgili 1949'da P. J. Riis tarafından yapılan çıplak ve giyinik gruplandırması tipoloji incelemelerinde temel alınmıştır.[12] Bunun dışında A.B. Assaf'ın kolların duruş pozisyonuna göre yaptığı sınıflandırma da pek çok çalışmada kıstas olarak kullanılmıştır.[13]

---

[5] Poul Jorgen Riis, *"The Syrian Astarte Plaques and Their Western Connection"*, **Berytus, S. 9,** Copenhagen 1948- 1949, s.10; Peter Roger Stuard Moorey, **Biblical Lands**, Oxford 1975b, s. 139-140.

[6] Elodie Rotté, "*Egyptian Plaque Terracottas of Standing Nude Women from the Late Period: Egyptian Heritage or Foreign Influence",* **Newsletter of the Coroplastic Studies Interest Group No 7,** America 2012, s. 13.

[7] Sihinichi Nishiyama, Satoru Yoshizawa, "Who Worshipped the Clay Goddess? Late First Millennium BC Terracotta Figurines from Tell Mastuma, Northwest Syria", **Bulletin of the Ancient Orient Museum, 18**, Tokyo 1997, s. 75.

[8] Bertille Lyonnet, *"La Présence Achéménide en Syrie du Nord- Est, in Actes du Colloque Organisé au Collège de France par le 'Réseau international d'études et de Recherches achéménides",* **L'archéologie de l'empire achéménide: nouvelles recherches,** (Yay. R. Briant, R. Boucharlat), france 2005, s.129–150.

[9] Elise Auerbach, **Terracotta Plaques from the Diyala and their Archaeological and Cultural Contexts**, University of Chicago 1994, s. 74-76; S. Nishiyama, S. Yoshizawa, Who Worshipped, s. 75-82; Peter Roger Stuart Moorey, "*Novelty and Tradition in Achaemenid Syria: the Case of Clay Astarte Plaques"*, **Iranica Antiqua 37**, 2002, s. 203-207.

[10] Yalçın Kamış, **Geç Demir Çağı Mezraa-Teleilat Pişmiş Toprak Astarte Levhaları ve Pers Atlı Figürinleri: Arkeolojik ve Kültürel Bir Değerlendirme,** Ankara 2005, (Yüksek Lisans Tezi), s.17; Çağatay Yücel**, Diyarbakır, Şanlıurfa, Mardin ve Adıyaman Müzelerindeki Geç Neolitik Çağ'dan Helenistik Dönem'e Kadar Figürin ve İdoller,** Erzurum 2017, ( Doktora Tezi), s.125.

[11] Alexander Pruss, *"Pattern of Distribution: How Terracotta Figurines were Traded",* **Transeuphratène, 19**, Gabalda 2000, s. 52.

[12] P.J. Riis,*"The Syrian Astarte",* s. 76-77; Rolf A. **Stucky, Ras Shamra, Leukos Limen: Die Nach-Ugaritische Besiedlung von Ras Shamra,** Paris 1983, s.55-58; S. Nishiyama, S. Yoshizawa, *"Who Worshipped",* s. 52-57.

[13] Ali Abu Assaf, *"Die Kleinefunde aus ʿAin Dārā*", **Damaszener Mitteilungen 9**, Germany 1996, s. 52-57.

1.1. Astarte Figürin Başı (K1)

Değerlendirmeye aldığımız ilk örnek boyundan aşağısı kırık olan Astarte Figürin Başıdır (Görsel 1). Kalıpta şekillendirilmiş olan figürinin ön yüzü yüksek kabartma şeklinde, arka yüz ise düz bırakılarak plaka oluşturulmuştur. Başta alın üzerinden başlayan ve kulakların arkasından devam eden düz ve sade bir saç bandı vardır. Saç bandının altından anla dökülen, ince tel gibi çizgi çizgi ve alnın tam ortasında aşınmalar bulunan kâkül işlenmiştir. Başın yanından omuzlara dökülen bir tarafı aşınmış burgu şeklinde saç vardır. Yüz uzun, aşağı doğru üçgen şeklindedir. Gözler badem biçiminde ve burun doğal oranlarda, ağız sanki bir gülümseme yaratmak istercesine kavisli verilmiştir. Yüzdeki bu Arkaik gülümseme MÖ 8. yüzyılın sonlarına doğru Yunanistan ve Batı Anadolu'da bilinmekteydi. Ancak; dar ve




**Görsel 1:** Astarte Figürin Başı (K1)

| | |
|---|---|
| **K1 Astarte Figürin Başı** | **Müze En. No.:** 11289 |
| **Ölçü Yük. / Gen. :** 3.3 / 2.5 cm, | **Hamur:** 10 YR 7/3[14] mika ve kum katkılı |
| **Yapım Tekniği:** Tek kalıp, içi dolu, iyi fırınlanmış | |
| **Referans:** Pruss, Subartu XXVI, 2010, lev. 146. | |
| **Tarih:** MÖ 7. yüzyıl | |

ve sivri yüzlerle birlikte kullanılması MÖ 7. yüzyılın başlarında karşımıza çıkar. Amik terrakotalarını çalışan Pruss, Astarte figürinlerini altı grupta ele almıştır.[15] K1 nolu Astarte figürin başı Pruss'un gruplandırmasına göre dördüncü gruptaki eserlerle benzerlik göstermektedir. Boyundan aşağısı kırık olan K1'in Pruss'unda aynı grup içerisine aldığı Tell Judaidah örneklerinden yola çıkarak çıplak olabileceğini söyleyebiliriz.[16] K1 nolu Astarte figürin başının buluntu yeri belli olmadığından üretim tekniği ve üslup özellikleri bakımından benzerleri tarandığında dağılımın Tell Judaidah, Neirab, Tell Ain Dara, Tell Mardikh, gibi Suriye'nin kuzeybatısı, yani Fırat ve Asi nehirleri arasında olduğu görülmüştür. Ayrıca Stucky'ın MÖ 5. yüzyıla verdiği Ras Shamra örneği[17] ve MÖ 4. yüzyıla tarihlenen Al Mina örneği de[18] dağılımın sadece Kuzeybatı Suriye değil kıyı ovasında da olduğunu kanıtlamaktadır. Karşılaştırılan benzer örneklerden yola çıkarak K1 tipli örneklerin MÖ 7. yüzyılın başlarından Hellenistik Dönem'in içlerine kadar devam ettiğini söyleyebiliriz. Bu çıkarımlardan yola çıkarak K1 numaralı Asterte figürin başını MÖ 7. yüzyılın ortalarına tarihleyebiliriz.

[14] Munsell Color, **Munsell Soil Color Charts,** New York 2000.
[15] Alexander Pruss, *"Die Amuq –Terrakoten",* **Subartu XXVI,** Brepolps 2010, s. 116-117.
[16] A. Pruss, "*Die Amuq", s. 146.*
[17] R. A. Stucky, **Ras Shamra, s.** 56, Nr.9, Taf. 26.
[18] P.J. Riis, *"The Syrian Astarte",* s. 72, Nr. AII.12.

1.2. Çıplak Astarte Figürini (K2)

K2 nolu pişmiş toprak figürin; arka kısmı düz, ayakları kırık, elleriyle göğüslerini tutan çıplak Astarte figürinidir ( Görsel 2). Kalıpta şekillendirilmiş olan figürinin ön yüzü yüksek kabartma şeklindedir. Alın üzerinden başlayan ve kulakların arkasından devam eden saç bandı vardır. Saç bandının altından alına dökülen, fazla süslenmemiş ve aşınmış kâkül işlenmiştir. Büyük kulakların arkasından omuzlara kadar uzanan; çapraz olarak içe doğru bakan ince paralel çizgilerle süslenmiş saç tutamları adeta birer yumru gibidir.




**Görsel 2:** Çıplak Astarte Figürini (K2)

**K2 Çıplak Astarte Figürini** **Müze En. No.:** 14372
**Ölçü Yük. / Gen. :** 9.1 / 3.5 cm; **Hamur:** 10 YR 7/4[19] mika ve kum katkılı;
**Astar Rengi / Boya:** 10 YR 5/2
**Yapım Tekniği:** Tek kalıp, içi dolu, iyi fırınlanmış;
**Referans:** Carriere-Barrois, 1927, 204-05, Taf, 51,32; Abel – Barros, 1928 Fig 13 e; Riis, 1949, 70, Nr.AI. 2; Tefnin 1980a, 45, Taf. IV,1; Pruss, 2010, Taf. 14, 117.
**Tarih:** MÖ 7. yüzyıl

Yüz yuvarlak, badem şeklinde olan gözler tamamen açıktır. Gözlerde; çıkıntılı bir nokta şeklinde gözbebeği mevcuttur. Kaşlar plastik çubuk şeklinde ve geniş burun ve oldukça dar düz, yer yer aşınmış ağız işlenmiştir. Boyun yok denecek gibi. Baş ile omuzlar arasında, bir yaka tasviri gören, bezemesiz, kavisli bir çubuk şeklinde kolye vardır. Omuzlar hafif belirgin. Kollar vücudun üst kısmına bakacak şekilde, başparmaklar dışa dönük, parmaklar şematik şekilde, eller göğüsleri destekler. Kalçalar geniş, kasık üçgeni doğal boyutlardadır. Bacaklar ise daha şematiktir.

Pruss'un saç şekillerinden dolayı tip IIIA'ya verdiği bu türün en yakın örneğine Tell Judaidah'da ( Tell ell Cüdeyde Höyük) rastlamaktayız. Amik ovasının en büyük höyüklerinden biri olan Tell Judaidah örneği

[19] Munsel, **Munsell,** 10 YR 7/4.

ufak tefek kırılmalar dışında oldukça sağlam ele geçmiştir; ancak hangi tabakadan geldiği tam olarak belli olmayan örneğin, Pruss OC tabakasından (MÖ 7. yüzyıl ) olabileceğini söylemektedir.[20] Tell Judaidah örneğinde diğer hiçbir örnekte olmayan arka taraftaki kırmızı boya kalıntısı dikkat çekicidir.[21] Yine buluntu tabakası belli olmayan Tell Abu Danne'den iki örnek ve MÖ 7. yüzyılın sonlarına tarihlenen Neirab'dan iki örnek K2 ile oldukça benzerdir. Ayrıca Tell Ain Dara'dan baş ve üst gövdenin korunduğu Hellenistik Dönem'e ait bir tabakadan gelen örnekle[22] beraber bu türün dağılımının Fırat Vadisi ile Akdeniz kıyısı arasındaki Kuzey Suriye olduğunu söylemek yanlış olmasa gerek. K2 numaralı çıplak Astarte figürininin benzerlerinin MÖ 7. yüzyıldan Hellenistik Dönem'in içlerine kadar uzanan bir zaman aralığında olduğu gözlemlenmiştir. Suriye kökenli olduğu düşünülen K2 numaralı figürin için MÖ 7. yüzyıl tarihi önerilmiştir.

### 1.3. Yarı Giyinik Astarte Figürini (K3)

K3 nolu yarı giyinik Astarte Figürini, yüzün bir kısmı ve omuz üzerindeki aşınmalar dışında sağlamdır (Görsel 3). K3'te kalıpta şekillendirilmiş; yüksek kabartma ön yüz ve düz bırakılmış arka yüz ile bir plaka oluşturulmuştur. Bu tipteki figürinlerin boyandığı bilinmektedir ve K3'ün de etek yüzeyinde kırmızı boya izine rastlanmıştır. Üst gövde alt gövdeye oranla daha uzun işlenmiştir. Alın üzerinden başlayan ve kulakların arkasından devam eden saç bandı ve saç bandının üzerinden alna dökülen, fazla süslenmemiş ve aşınmış çizgi çizgi kahkül işlenmiştir. Saçlar iki sıra bukleler halinde, şakaklardan aşağı yüzü çevreleyip kulakları arkada bırakacak şekilde omuzlara kadar uzanmıştır. Yüz nispeten dar, aşağı doğru incelmiş; kaşlar yay, alın dar ve gözlerde gözbebeği belirgindir. İnce burun ve küçük ağız olan yüzde; gözün birinde ve ağız kenarında aşınmalar mevcuttur.

Boyunda bir tarafı aşınmış, ortasında aşağı doğru açılmış yarım ay şeklinde bir kolye ucu ve yanlarında boncuk olan kolye vardır. Bu kolyenin altında omuzlar üzerinden geçen bir tarafı aşınmış başka bir kolye daha vardır. Kollar vücuda sıkıca bastırılmış ve dirsekler neredeyse kalça üstünden yukarı doğru kuvvetlice bükülmüştür. Eller oldukça şematik ve aşağıdan yukarı doğru tutmaktadır. Göğüsler oldukça yukarda koltuk altının hemen yanındadır. Sağ bilekte geniş bir kol halkası vardır. Vücudun alt kısmını tamamıyla örten dikey kıvrımlar halinde düzenlenmiş ve vücudun şekline atıfta bulunmayan *chitonun* alt kısmına benzeyen etek ve beli sarıp eteğin ortasından aşağı sarkan balıksırtı şeklinde kemer verilmiştir. Üst gövde de omuzlardan sarkan bir örtü olup olmadığına karar vermek zordur. Ayaklar üstten göründüğü şekliyle, aralarında mesafe bırakılarak yan yana betimlenmiştir. Tek kalıp üretimine bağlı olarak üç boyutlu değildir.

[20] A. Pruss, "*Die Amuq",* s. 10.
[21] A. Pruss, "*Die Amuq",* s. 132-133.
[22] A. Pruss, "*Die Amuq",* s. 133.




**Görsel 3:** Yarı Giyinik Astarte Figürini (K3)

| |
|---|
| **K3 Yarı Giyinik Astarte Figürini** **Müze En. No.:** 14443<br>**Ölçü Yük. / Gen. :** 13.5 / 3.3 cm; **Hamur:** 7.5YR 7/3[23] mika katkılı,<br>**Astar Rengi / Boya**: 2.5YR 5/6<br>**Yapım Tekniği:** Tek kalıp, içi dolu, iyi fırınlanmış<br>**Referans:** Mollard-Besques, 1954, Pl. XXXVI, B 346; Şenyurt, 2006, 183; Kamış 2005, lev. 12, fig. 4; Paksoy, 2007, 251.<br>**Tarih:** MÖ 5-4. yüzyıl |

K3 tipi figürinlerde tarihleme, örgüler ve kıyafetten yola çıkarak yapılabilmektedir. Satın alma yoluyla Hatay Arkeoloji Müzesi'ne kazandırılan K3; Çatal Höyük[24] ve Tell Judaidah'dan ele geçen örneklerle[25] benzerlikler göstermektedir. Baş ve ayakların kırık olduğu Çatal Höyük örneğinde K3'teki gibi etekte kırmızı boya kalıntısı vardır. Çatal Höyük örneğinde vücut oranları daha iyi ve beldeki kemer ve kemer tokası daha güzel işlenmiştir. Tell Judaidah örneklerinde saç yapısı, boyunda işlenen hilal kolye ve altındaki ikinci bir kolye, ellerin göğüsleri tutuşu, etek ve kemer işlenişi oldukça benzerdir. Ancak K3'te üst gövdedeki uzunluk yerine bu örneklerde oranlama oldukça başarılıdır. K3 numaralı Astarte figürininin üretim tekniği ve üslup özellikleri bakımından benzerlerine Tell Ain Dara[26]; Tell Khalid[27]; Tell Mardikh[28];

[23]Munsell, **Munsell,** 7.5YR 7/3.
[24] A. Pruss, "*Die Amuq",* s. 415, Taf. 21, 178.
[25] A. Pruss, "*Die Amuq",* s. 415, Taf. 21, 179-181.
[26] A. A. Assaf, *"Die Kleinefunde",* s. 63, Taf. 16i., Nr.9.
[27] Figen Serim, **MÖ I. Binyıl Kuzey Suriye ve Güneydoğu Anadolu Pişmiş Toprak Figürinleri**, Ankara 2000, (Yüksek Lisans Tezi), lev. XLVIIIc.
[28] Maria Gabriella Micale, *"The Coroplastic Art of the Persian Tell Mardikh/Ebla: Some Notes on Iconography and Context",* **Proceedings of the 8th International Congress on the Archaeology of the Ancient Near East, Vol. I. Harrassowitz Verlag Wiesbaden**, (Yay. P. Bieliński, M. Gawlikowski, R. Koliński, D. Ławecka, A. Sołtysiak and Z. Wygnańska), Germany 2014, s. 696, fig. 7.

Neirab[29]; Al Mina[30] ; Mezraa-Teleilat Höyük[31] ve Smyrna[32]; Rezan Has Müzesi[33]; Akarçay Höyük[34] ve Harabebezikan'da[35] rastlanmaktadır.

K3 numaralı figürin MÖ 4. yüzyılın ikinci yarısına tarihlenen Al Mina ve Hellenistik Dönem'e tarihlenen Akarçay Höyük ve Harabebezikan örnekleriyle kolye dışında neredeyse birebir aynıdır. Tell Khalid, Mezraa-Teleilat Höyük, Smyrna ve Rezan Has Müzesi örneklerinde K3'te alın üzerindeki ince telli kahkül yerine; saç alın üzerinden ikiye ayrılıp yanlardan omuzlar üzerine düşmektedir. Mezraa-Teleilat'da Demir Çağına ait bir yapıda çıplak ve giyinik halde bulunan Astarte figürinleri tanrıça İştar gelenekli bir Kuzey Suriye kültünü yansıtırken; çıplak olanlar daha çok Mezopotamya etkileri, giyinik olanlar ise MÖ 6. yüzyıldan itibaren bölgede yaygınlaşan Hellen etkileri taşımaktadır.[36]

Benzer örneklerden yola çıkarak saçın işlenişi dışında farklılık göstermeyen K3 numaralı figürinin benzerlerinin, MÖ 6. yüzyılın sonundan Helenistik Dönem'in içlerine kadar uzanan bir zaman dilimi içerisinde yaygınlaştığını, aslında Suriye kökenli olduğunu ancak ticaret yoluyla Anadolu'ya girdiğini ve özellikle Güneydoğu Anadolu[37] ve Akdeniz kıyılarında yayılım gösterdiğini söyleyebiliriz. Satın alma yoluyla müzeye kazandırılmış olan K3 numaralı figürin karşılaştırılan benzerlerinden de yola çıkarak MÖ 5-4 yüzyıla tarihlendirilir.

[29] F. Serim, **MÖ I. Binyıl Kuzey Suriye,** lev. XLVIIIg.
[30] Yaren Sevim Topcu, **Oylumhöyük Terrakotta Figürinleri**, Erzurum 2010, (Yüksek Lisans Tezi), lev. 3, fig. 2.
[31] Süleyman Yücel Şenyurt, *"Mezra Teleilat: Orta Fırat'ı Yönetenler"*, **ArkeoAtlas, S. 5,** Ankara 2006, s. 183; Y. Kamış, **Geç Demir Çağı Mezraa-Teleilat,** lev. 12, fig. 4.
[32] Simone Mollard-Besques, **Catalogue Raisonné des Figurines et Reliefs et Terre-Cuite Grecs, Étrusques et Romains**, Paris 1954, Pl. XXXVI, B 346.
[33] Gönül Paksoy, **Anadolu'da Pişen Toprak,** İstanbul 2007, s. 251.
[34] Y. S. Topcu, **Oylumhöyük Terrakotta,** lev. 3, fig. 5.
[35] Y. S. Topcu, **Oylumhöyük Terrakotta,** lev. 3, fig. 6.
[36] S. Y. Şenyurt, *"Mezra Teleilat", s. 183.*
[37] Özellikle Diyarbakır, Şanlıurfa, Mardin ve Adıyaman müzelerinde çok sayıda benzer örnek bulunmaktadır; bk. Ç. Yücel, **Diyarbakır**, s. 146.

## SONUÇ VE DEĞERLENDİRME

Çalışmada değerlendirmeye aldığımız pişmiş toprak figürinlerin Mezopotamya'nın önemli tanrıçalarından biri olan Astarte ile ilgili olduğu tespit edilmiştir. Astarte; Sümerlerin İnannası, Sami Kavimleri'nin İştar'ı, Filistin'in Astarte'si, Yunan'ın Aphrodite'si ve Roma'nın Venüs'ü olan yüzyıllarca farklı toplumlarda farklı isimlerle varlığını sürdürmüştür.[38] Astarte figürinleri tek kalıp ile üretilmiştir ve arka kısımları düzdür. Özellikle Mezopotamya, Suriye, Filistin ve Anadolu'da yapılan kazılarda ortaya çıkan Astarte figürinlerinin[39]; ilk örnekleri Akad Dönemi'nin (MÖ 2334-2154) sonlarına doğru üretilen çıplak kadın figürinleridir.[40] Orta Tunç Çağ'da pişmiş toprak figürinler arasında oldukça popüler olan Astarte figürinleri, aynı dönemde Suriye – Filistin'e ve oradan da Mısır'a geçmiş; Geç Tunç Çağ'ında çıplak kadın figürinlerinin üretimi hızlıca yaygınlaşmaya başlamıştır. Pers/Akhaimenid Dönemi (MÖ 545/539-333) ile birlikte giyimli örnekler de üretilmeye başlanmıştır.[41] MÖ 7. yüzyıldan Hellenistik Döenem'in içlerine kadar üretimleri devam etmiştir. Ayrıca Astarte figürlerinin, Dedalik Stil'in kökeni olduğu da düşünülmektedir.[42]

K1 nolu Astarte figürin başını buluntu yeri belli olmadığından üretim tekniği ve üslup özellikleri bakımından benzerlerine Tell Judaidah, Neirab, Tell Ain Dara, Tell Mardikh ve (Suriye'nin kuzeybatısında) ve Ras Shamra, Al Mina'da (Akdeniz kıyılarında) rastlanmıştır. Tüm üslup özelliklerinden yola çıkarak K1 numaralı Asterte figürin başını MÖ 7. yüzyılın ortalarına tarihleyebiliriz.

K2 numaralı çıplak Astarte figürinimiz ise MÖ 7. yüzyıldan olan Tell Judaidah, Tell Abu Danne ve Neirab'dan ele geçen örneklerle oldukça benzerdir. Ayrıca Tell Ain Dara'dan Hellenistik Dönem'e ait bir tabakadan gelen örnekle beraber bu türün dağılımının Fırat Vadisi ile Akdeniz kıyısı arasındaki Kuzey Suriye olduğunu söyleyebiliriz. K2 numaralı çıplak Astarte figürininin benzerlerinin MÖ 7. yüzyıldan Hellenistik Dönem'in içlerine kadar uzanan bir zaman aralığında olduğu gözlemlenmiştir. Suriye kökenli olduğu düşünülen K2 numaralı figürini MÖ 7. yüzyıla tarihleyebiliriz.

K3 numaralı Astarte figürininin üretim tekniği ve üslup özellikleri bakımından benzerlerine Çatal Höyük, Tell Judaidah, Tell Ain Dara, Tell Khalid, Tell Mardikh, Neirab, Al Mina, Mezraa-Teleilat Höyük, Smyrna, Rezan Has Müzesi, Akarçay Höyük ve Harabebezikan'da rastlanmıştır. Diğer örneklere göre daha geniş bir yayılım gösteren K3; MÖ 6. yüzyılın sonundan Helenistik Dönem'in içlerine kadar yayılım göstermiştir. Yine buluntu yeri belli olmadığından karşılaştırılan örnekler yardımıyla K3'ü MÖ 5-4. yüzyıllara tarihleyebiliriz.

Buluntu alanları genelde mimari yapılar, depolama amaçlı mağaralar, tapınaklar, çöp çukurları ve mezarlar[43] olan Astarte figürinlerinin fonksiyonları ve kültürel anlamları da tartışmalıdır. Nishiyama ve Yoshizawa yaptığı çalışmalarıyla bu konuda birkaç öneri getirmiştir. Ele geçen örneklerin birçoğunun

[38] F. Graf, "Aphrodite", s. 64; J. Black, A. Green, **Gods,** s. 108; C. Penglase, **Greek Myths**, s. 134; K. Köroğlu, **Eski Mezopotamya,** s. 110; D. Yılmaz, *"Doğudan Batıya",* s. 194; K. Doğancı, *"Eski Roma",* s. 627.
[39] Y. Kamış, "Geç Demir", s. 17.
[40] Ç. Yücel, **Diyarbakır**, s. 121.
[41] Y. Kamış, "Geç Demir", s. 2.
[42] John Boardman, **Yunan Heykeli Arkaik Dönem,** (Çev. Y. Ersoy), İstanbul 2001, s. 15; Elçin Doğan Gürbüzer, *"Pişmiş Toprak Figürinler ve Anıtsal Heykeller: Bağımsız mı Takipçi mi?"*, **Cedrus 7,** Akdeniz Uygarlıkları Araştırması Enstitüsü 2017, s. 302.
[43] Johnston Philip, *"Figuring Out Figurines",* **Tyndale Bulletin 54. 2,** 2003, s. 81-104.

boyun, bel ve bacak bölgesinde olan kırıkların kültle ilişkili olabileceği ve kültle ilişkili tören sırasında belki de kırılarak atıldığı; buna ilaveten figürinlerdeki kırmızı boyanın doğurganlıkla ilişkili olabileceğini ileri sürmüşlerdir. Woolley ise bu figürinlerin kendilerini tapınağa adamış kadınları temsil edebileceğini söylemektedir. Ancak en yaygın görüş bunların tanrıça Astarte'ye adak hediyesi olarak yapıldıklarıdır. Evlerde, kamu binalarında ve mezarlarda bulunmalarının nedeni ise büyük olasılıkla tanrıçaya duyulan saygı ve bağlılıktır. Her ne amaçla yapılmış olurlarsa olsunlar 1200 yılı aşkın bir süre boyunca işinde oldukça uzmanlaşmış kalıp ustalarının eşsiz eserleridir.

**KAYNAKÇA**

ABEL Felix Marie, Augustin George BARROIS, *"Fouilles de Ecole Archeologique Française de Jeusalem, effectuees a Neirab du 12 Septembre au 6 Novembre 1927",* **Syria Tome 9 fascicule 4,** Paris 1928, s. 303-319.

ABU ASSAF Ali, *"Die Kleinefunde aus ʿAin Dārā*", **Damaszener Mitteilungen 9**, Germany 1996, s. 47-111.

AUERBACH Elise, **Terracotta Plaques from the Diyala and their Archaeological and Cultural Contexts**, University of Chicago 1994.

BARROIS Augustin George, Bertrand CARRİERE, *"Fouilles de I'Ecole Archeologique Française de Jeusalem, effectuees da 24 Septembre au Novembre 1926",* **Syria Tome 8 fascicule 2,** Paris 1927, s. 126-142.

BLACK Jeremy, Anthony GREEN, **Gods, Demons and Symbols of Ancient Mesopotamia**, London 2004.

BOARDMAN John, **Yunan Heykeli Arkaik Dönem,** (Çev. Y. Ersoy), İstanbul 2001.

DOĞANCI Kamil, "*Eski Roma Dininde Mezopotamya Kökenli Unsurlar*", **Mezopotamya'nın Eski Çağlarında İnanç Olgusu ve Yönetim Anlayışı**, (Yay. L.G. Gökçek, E. Yıldırım, O. Pekşen), İstanbul 2019, s. 609-640.

BASEL Fritz Graf, "*Aphrodite*", **Dictionary of Deities and Demons in The Bible**, (Yay. K. V. D. Toorn, & B. Becking, & P. W. van der Horst), Wıllıam B. Eerdmans Publıshıng Company Grand Rapıds, Boston 1999, s. 64-68.

GÜRBÜZER Elçin Doğan, *"Pişmiş Toprak Figürinler ve Anıtsal Heykeller: Bağımsız mı Takipçi mi?"*, **Cedrus 7**, Akdeniz Uygarlıkları Araştırması Enstitüsü 2017, s. 299-331.

JOHNSTON Philip , *"Figuring Out Figurines",* **Tyndale Bulletin 54. 2,** 2003, s. 81-104.

KAMIŞ Yalçın, **Geç Demir Çağı Mezraa-Teleilat Pişmiş Toprak Astarte Levhaları ve Pers Atlı Figürinleri: Arkeolojik ve Kültürel Bir Değerlendirme,** Ankara 2005, (Yüksek Lisans Tezi).

KÖROĞLU Kemalettin, **Eski Mezopotamya Tarihi,** İstanbul 2006.

LYONNET Bertille, *"La Présence Achéménide en Syrie du Nord- Est, in Actes du Colloque Organisé au Collège de France par le 'Réseau international d'études et de Recherches achéménides",* **L'archéologie de l'empire achéménide: nouvelles recherches,** (Ed. R. Briant, R. Boucharlat), France 2005, s.129–150.

MİCALE Maria Gabriella, *"The Coroplastic Art of the Persian Tell Mardikh/Ebla: Some Notes on Iconography and Context",* **Proceedings of the 8th International Congress on the Archaeology of the Ancient Near East, Vol. I. Harrassowitz Verlag Wiesbaden,** (Yay. P. Bieliński, M.

Gawlikowski, R. Koliński, D. Ławecka, A. Sołtysiak and Z. Wygnańska), Germany 2014, s. 693-705.

MOLLARD Simone Besques, **Catalogue Raisonné des Figurines et Reliefs et Terre-Cuite Grecs, Étrusques et Romains**, Paris 1954.

MOOREY Peter Roger Stuard, **Biblical Lands**, Oxford 1975b.

MOOREY Peter Roger Stuart, "*Novelty and Tradition in Achaemenid Syria: the Case of Clay Astarte Plaques"*, **Iranica Antiqua 37**, 2002, s. 203-218.

MUNSELL COLOR, **Munsell Soil Color Charts,** New York 2000.

NİSHİYAMA Sihinichi, Satoru YOSHİZAWA,*"Who Worshipped the Clay Goddess? Late First Millennium BC Terracotta Figurines from Tell Mastuma, Northwest Syria",* **Bulletin of the Ancient Orient Museum, 18**, Tokyo 1997, s. 73-98.

ÖZGÜL Oktay, Beyazıt SÖYLEMEZ, *"Alalah Belgeleri Işığında Amik Ovası ve Çevresinde Hurri Yer Adları ve Lokalizasyonları Üzerine Bir Değerlendirme"*, **Manas Sosyal Araştırmalar Dergisi, C. 10, S. 4**, Kırgızistan- Türkiye 2021, s. 2496-2512.

PAKSOY Gönül, **Anadolu'da Pişen Toprak,** İstanbul 2007.

PENGLASE Charles, **Greek Myths and Mesopotamia: Parallels and Influence in the Homeric Hymns and Hesiod,** London and New York 2005.

PRUSS Alexander, *"Die Amuq –Terrakoten",* **Subartu XXVI,** Brepolps 2010.

PRUSS Alexander,*"Pattern of Distribution: How Terracotta Figurines were Traded",* **Transeuphratène, 19**, Gabalda 2000, s. 51-63.

RİİS Poul Jorgen, *"The Syrian Astarte Plaques and Their Western Connection*", **Berytus, S. 9,** Copenhagen 1948- 1949, s. 69-90.

ROTTÉ Elodie, "*Egyptian Plaque Terracottas of Standing Nude Women from the Late Period: Egyptian Heritage or Foreign Influence",* **Newsletter of the Coroplastic Studies Interest Group No 7,** America 2012, s. 13-16.

SERİM Figen, **MÖ I. Binyıl Kuzey Suriye ve Güneydoğu Anadolu Pişmiş Toprak Figürinleri**, Ankara 2000, (Yüksek Lisans Tezi).

STUCKY Rolf Andreas, **Ras Shamra, Leukos Limen: Die Nach-Ugaritische Besiedlung von Ras Shamra,** Paris 1983.

ŞENYURT Süleyman Yücel, *"Mezra Teleilat: Orta Fırat'ı Yönetenler"*, **ArkeoAtlas, S. 5,** Ankara 2006, s. 182-183.

TEFNİN Roland,*"Les niveaux supérieurs du Tell Abou Danné: Chartier A 1977- 1978",* **Syro-**

**Mesopotamian Studies 3 (3),** Undena Publications 1980, s. 1-58.

TOPCU Yaren Sevim, **Oylumhöyük Terrakotta Figürinleri**, Erzurum 2010, (Yüksek Lisans Tezi).

YENER Kutlu Aslıhan, "*The Amuq Valley Ragional Projects*", **The Amuq Valley Ragional Projects Volüme 1, Surveys ın the Plain of Antioch and Orontes Delta, Turkey, 1995-2002,** (Ed. K. A. Yener), The Oriental Institute of the University of Chicago Oriental Institute Publications, No. 131, Chicago 2005, s. 1-16.

YILMAZ Derya, *"Doğudan Batıya tanrıların dönüşümü: Tanrıça İnanna Athena'ya Nasıl Dönüştü?"*, **Doğu ve Batı Mitolojileri**, (Yay. A. Kökdemir & A.G. Fidan ), Ankara 2018, s. 191-205.

YÜCEL Çağatay**, Diyarbakır, Şanlıurfa, Mardin ve Adıyaman Müzelerindeki Geç Neolitik Çağ'dan Helenistik Dönem'e Kadar Figürin ve İdoller,** Erzurum 2017, ( Doktora Tezi).

# XVI. YÜZYIL OSMANLI DÖNEMİNDE RENKLİ ASTAR KULLANILAN İZNİK ÇİNİ ÖRNEKLERİ

**Öğr. Gör. Tuba MARMARA**

Sakarya Üniversitesi, Sanat Tasarım ve Mimarlık Fakültesi,Seramik Cam Bölümü, Sakarya/TÜRKİYE
tubamarmara@sakarya.edu.tr, Orcid:0000-0001-9984-35-31

## Özet

Osmanlı Devleti'nin kuruluşuyla birlikte, o döneme kadar hüküm süren Selçuklu siyasi ve kültürel merkezi olan Konya önemini yitirmiş, Osmanlı başkenti Bursa'ya taşınmıştır. Böylelikle Selçuklu çini merkezi olarak ün kazanmış olan Konya, yerini Bursa yakınlarındaki İznik'e bırakmıştır. Bu kültürel transfer, İznik üretimlerine Selçuklu çini üretim tekniklerinden pek çok teknik miras bırakmış olsa da Osmanlı çiniciliği kendi getirdiği yenilikler ve farklı üretim teknikleriyle de döneme İznik üretimleriyle damgasını vurmuştur.

Osmanlı dönemi çini üretimlerinde, özellikle erken dönem çinilerinde farklı tür ve çeşitlilikte bezeme tekniklerinin kullanılmış olduğu bilinmektedir. Ancak, klasik dönem üretimlerinde yaygın olarak sıraltı tekniği kullanılmıştır. Bununla birlikte 1550'li yıllarda kırmızı astar tekniğinin yaygınlaşmasıyla İznik'te ustalar çinilerin hem zemin hem de bezemelerinde renkli astar (slip) tekniğini kullanmaya başlamışlardır. Karakteristik ve çoğunlukla natüralist üslupta bezenmiş olan bu örnekler, yaklaşık otuz yıl boyunca üretilmiş ancak bu kısa süren zaman diliminde bile üstün nitelikte örnekler vermişlerdir.

Arkeolojik kazılarda gün yüzüne çıkan ve bugün pek çok müzede sergilenen bu örneklerin sıraltı tekniğiyle üretilen örneklere nazaran bilinirliği çok daha azdır. Renkli astarlı İznik çini örneklerinin sayıları az olmasına karşın; teknik, estetik özellikleri ve desen kurgularıyla aynı dönemde üretilen İznik çinilerinden farklılaşan bir grup olarak değerlendirilebilir. Söz konusu örnekleri gündeme getirmek ve bilinirliğini sağlamak bu araştırmanın amacını oluşturmaktadır. Bu bildiride; yapılacak literatür taramasının ardından çinide kullanılan dekor teknikleri ve özellikle renkli astar tekniği hakkında bilgi verilecek, müzelerde yer alan örneklerin ve arkeolojik kazılarda bulunan parçaların görselleri de bu araştırmada yer alacaktır.

**Anahtar Kelimeler:** Renkli Astar, Astar Dekor, İznik, Çini

**Abstract**

## XVI. IZNIK TILE SAMPLES USING COLORED SLİP DURING THE 19TH CENTURY OTTOMAN PERIOD

With the establishment of the Ottoman State, Konya, which was the political and cultural center of the Seljuks until then, lost its importance and the Ottoman capital was moved to Bursa. Thus, Konya, which gained fame as the center of Seljuk tiles, was replaced by Iznik near Bursa. Although this cultural transfer left many technical inheritances from Seljuk tile production techniques to Iznik productions, Ottoman tile making left its mark on the period with Iznik productions with its own innovations and different production techniques.

It is known that different types and varieties of decoration techniques were used in Ottoman period tile production, especially in early period tiles. However, underglaze technique was widely used in classical period productions. However, with the spread of the red slip technique in the 1550s, masters in Iznik began to use the colored slip technique in both the ground and decorations of the tiles. These examples, which are decorated in a characteristic and mostly naturalistic style, were produced for approximately thirty years, but even in this short period of time, they produced superior examples.

These samples, which were unearthed during archaeological excavations and exhibited in many museums today, are much less well-known than the samples produced with the underglaze technique. Although the number of colored slip Iznik tile samples is small, they can be considered as a group that differs from the Iznik tiles produced in the same period with their technical, aesthetic features and pattern constructions. The purpose of this research is to bring these examples to the agenda and make them known. In the research; Following the literature review, information will be given about the decorative techniques used in tiles and especially the colored slip technique, and images of the samples in museums and pieces found in archaeological excavations will also be included in this research.

**Key Words:** Colored Slip, Slipware Decoration, Iznik, Tile

## GİRİŞ

Genel olarak toprağın (kilin) plastik özellikler taşıması ve pişirilmesi sonucu verilen şeklini muhafaza edebilmesi sebebiyle çağlar boyunca insanların günlük yaşamlarında kullanım nesnesi olarak yaygın bir şekilde yer bulmuştur. Bunun sonucu olarak üretilen bu kap, kacak ve eşyalar kültürel kodları taşıyan bir miras olarak nitelendirilmektedir.

Bu üretimlerden biri olan ve mimari süsleme elemanı olarak yolculuğuna başlayan çini; zaman içerisinde günlük kullanım nesnelerinde, sofra eşyalarında da kullanılmıştır. "Çinicilik sözcüğü, halk arasında hem sırlı duvar kaplamaları hem de kap-kacak türünden ev eşyalarını tanımlamıştır. Diğer taraftan bilimsel yayınlarda ise, zamanla bu tanımlama değişmiş; kâse, tabak, vazo gibi kap kacak türünden eşyalara seramik, duvar kaplamalarına ise çini adı verilmeye başlanmıştır"[1].

İslam sanatı tarihi dahilinde önemli bir yer edinmiş olan Türk çini ve seramik sanatının tarihi kökeni 8-9. Yüzyıllarda Uygurlar'a kadar dayanmaktadır. Büyük Selçuklular'la başlayan gelişim sürecinin ardından Anadolu Selçukluları ile bu gelişim hız kazanmıştır. 13. Yüzyılla birlikte Anadolu'da kendine özgü gelişim süreci yaşayan Selçuklu mimarisi ile birlikte çini dini ve sivil yapılarda kullanım alanı bulmuştur. Bu önemli gelişmenin paralelinde üstün örnekler döneme damgasını vurmuştur[2].

Selçukluların gerek üretim tekniği gerek kullanım alanlarındaki eşsiz örnekleriyle gelişen çini, Osmanlı'nın hakimiyetiyle birlikte merkezini İznik'e taşımıştır. Selçuklu'dan devraldığı bayrağı geliştirerek bizlere kıymetli örnekler bırakmıştır. 16.yy Osmanlı dönemi ile birlikte desen ve renklerde mükemmelliğe ulaşan çini sanatı en verimli dönemini yaşamıştır. Söz konusu döneme damgasını vuran tekniğin sıraltı tekniği olduğu bilinmektedir. Bununla birlikte, 16.yy ikinci yarısıyla birlikte farklı bir teknik olarak kullanılmaya başlanan renkli astar dekorlu İznik işleri de dönemi için ses getiren ve kendini diğer tekniklerden fark edilir bir biçimde ayırabilen kap kacaklarla kendini göstermiştir.

Üretim ömrü oldukça kısa olmasına karşın bugün yurtiçi ve yurtdışındaki müzelerin koleksiyonlarında yer alan renkli astar dekorlu İznik kap kacakları, sıraltı tekniğiyle üretilen İznik çinilerinin gölgesinde kalmıştır.

Bu çalışma ile renkli astar tekniğiyle üretilen çinileri gündeme getirmek istenmektedir. Bu sayede günümüz çini üretimlerinde farklı tekniklerin uygulanabilirliğine kapı açmak ve buna ek olarak literatüre de katkı sağlanması amaçlanmaktadır.

## YÖNTEM

Araştırma kapsamında literatür taraması yapılmış, eserlere ait görseller sanal ortamda taratılarak bulundukları müzeler tespit edilmiş ve eser künyeleri çıkartılmıştır.

## 1. ANADOLU'DA ÇİNİ SANATININ GELİŞİMİ

İlk olarak mimari yapılarda iç ve dış yapı süsleme unsuru olarak kullanılan çini sanatı Anadolu'da Türklerin gelişiyle ortaya çıkmış ve Selçuklular döneminde en hızlı gelişim dönemini yaşamıştır. Söz konusu bu

[1] Sitare Turan Bakır, "İznik Çinileri ve Gülbenkyan Koleksiyonu", Ankara 1999, s.10.
[2] S. T. Bakır, "İznik Çinileri ve Gülbenkyan Koleksiyonu", s.12.

gelişmenin Anadolu'daki başlangıcını Türklerin kendilerine mesken edindikleri bu yeni topraklarında meydana getirdikleri ilk eserlerde aramak gerekmektedir. Tuğla süslemelerinin ana eleman olarak kullanıldığı bu yapılarda firuze renkli çiniler süsleme unsuru olarak bu eserlere renk katmışlardır[3]. Bununla birlikte çini sanatı; Selçuklu döneminde mimari süslemeye renk katmak düşüncesine paralel olarak çini üretim tekniklerine hakimiyet, semboller dünyasının motifleriyle zenginleşen yaratıcı bezemeleriyle karakteristik bir dönem olarak çini sanatı tarihine damgasını vurmuştur[4]. Selçuklu çini sanatında kendini gösteren bu parlak gelişim dönemi Selçuklu devletinin son bulmasıyla Beylikler dönemine miras kalmıştır. Ancak Beylikler döneminki yapı faaliyetlerinin fazla bir çini süsleme yapacak kadar zengin olmaması sebebiyle döneme ait birkaç yapıda kendini göstermiştir[5].

Çini sanatını abidevi bir ihtişama ulaştıran Selçuklulardan sonra, Selçukluların mimaride mozaik çini sanatını organik bir bütünlüğe ulaştırdığı teknik özellikler erken Osmanlı çini sanatında da devam etmiştir. Ancak Osmanlı çini sanatı temelde Selçuklunun devamı niteliğinde olsa bile; malzeme, teknik ve dekoratif özellikleri sebebiyle Selçukluların zirveye taşıdığı çini sanatından büyük farklar içermektedir[6].

Erken dönem Osmanlı mimarisinde çini süslemelerin kullanıldığı ilk yapı olarak İznik'de yer alan Orhan İmareti (1335) karşımıza çıkmaktadır. Firuze ve yeşil renginin kullanıldığı altıgen şeklindeki levhalar İmaretin duvarlarının alt kısmını kaplamaktadır. Yine İznik'de 1378 yılında yapımı tamamlanan Yeşil Cami'nin minaresinde bulunan, renk çeşitliliği arttırılmış mozaik ve sırlı tuğla tekniğiyle karşımıza çıkan yapı, Selçuklu geleneğini geliştirerek devam ettirmiş bir örnek olarak bilinmektedir[7].

Bursa'da inşa edilmiş olan Yeşil Türbe Osmanlı dönemi Türk çini sanatının bir laboratuvarı olarak nitelendirilmektedir. Türbenin iç mekan süslemelerinde kullanılan düz çini levhalarda yaldız uygulaması da dahil farklı tekniklerin denenmiş olduğu gözlemlenmektedir. Mekanda yer alan çinilerin görünüşündeki eşsiz kalitesinin yanında, altyapıyı oluşturan bünyenin birleşimi de dikkat çekicidir.

Erken Osmanlı mimari süslemesinde en dikkate değer gelişme yine Bursa Yeşil Türbe ve Cami'de en olgun örnekleri görülen renkli sır tekniğinin kullanıldığı bezemelerde kendini göstermiştir. "Renkli konturlarla birbirinden ayrılan renkli sır tekniğindeki çinilerde ilk kez, fırınlanmadan sonra uygulanan mat kırmızı ise bir tür sertleşen macun olarak dikkati çeker. Kristalize civa sülfürü olduğu anlaşılan bu kırmızı renk, sonradan İznik çini ve seramiklerindeki sıraltına kabarık kırmızıya öncü olmuştur"[8].

Renkli sır tekniğindeki üretimler cami ve köşklerin mimari elemanlarını süslemeye devam etmiş, XVI.yy içinde belki de son muhteşem uygulamasını 1548'de İstanbul'da inşa edilen Şehzade Mehmet Türbesinde vermiş ve yerini artık sıraltı tekniğine bırakmıştır.Osmanlı döneminin sıraltı tekniği kullanılmış ilk örneği olarak verebileceğimiz Bursa Muradiye Türbelerinde mavi beyaz bezemeler dikkati çekmektedir.

[3] Şerare Yetkin, "Anadolu'da Türk Çini Sanatının Gelişmesi", İstanbul 1972, s.142.
[4] Ş. Yetkin, "Anadolu'da Türk Çini Sanatının Gelişmesi", s.185.
[5] Ş. Yetkin, "Anadolu'da Türk Çini Sanatının Gelişmesi", s.191.
[6] Ş. Yetkin, "Anadolu'da Türk Çini Sanatının Gelişmesi", s.195.
[7] Ara Altun, "Osmanlıda Çini ve Seramik Öyküsü", Creative Yayıncılık, s.53.
[8] A. Altun, "Osmanlıda Çini ve Seramik Öyküsü", s.53.

Selçuklu döneminde çini üretim merkezi Konya iken Osmanlı döneminde çini sanatı üretim merkezi İznik olmuştur. İstanbul'u Anadolu ve çevresine bağlayan hat üzerinde yer alan İznik'te Evliya Çelebi'nin notlarından edinilen bilgiye göre yaklaşık olarak 300 civarında çini üretim atölyesi olduğu bilinmekteydi.

XIV. ve XV. yy da İznik önemli bir sanat merkezi haline gelmiş, en parlak dönemini XVI. yy da Kanuni Sultan Süleyman döneminde yaşamıştır ve bu bölgede üretilen eserler dünyaya yayılmıştır. Ayrıca İstanbul'a uzak bir coğrafya olmasına karşın sarayın ihtiyaçlarını karşılayan ürünler yine buradaki atölyelerde üretilmişlerdir[9].

'Çini'; kelime kökü olarak Çin'den gelen, Çin işi ve Çin'e ait anlamlarına gelmektedir. İznik çinilerinin gelişim evresinde saray tarafından çok beğenilen Çin porselenlerinin etkisi görülmektedir. Çin porselenlerinin yüksek kuartzlı yapısı, beyaz zemini ve desenleri saray nakkaşları tarafından taklit edilerek İznik çinilerinin desenlerine ilham olmuştur.

İznik'te kullanılan seramiğin hammaddesinin firitli çamur olduğu bilinmektedir. Bu hammadde İznik ve çevresindeki dere yataklarında bol miktarda bulunan kuvars hammaddesidir. Sırları şeffaf, parlak ve çatlaksız olan İznik çinileri, ince beyaz astar üzerine konturlanan desenlerin ve boyanarak sırlanıp pişirilmesi şeklinde üretilmişlerdir[10]. 1981-1988 dönemi İznik kazıları sonucu edinilen bilgilere İznik seramiklerinin bilinenin aksine 900 °C de değil, 1260 °C de pişirilmiş oldukları tespit edilmiştir. Bu bilgiler sonucunda o dönemde üretilen ürünlerin hafif porselen olduğu düşünülmektedir. İznik seramikleri kırmızı çamur ve beyaz çamur olmak üzere ikiye şekilde üretilmişlerdir. Kırmızı çamurlu seramiklerin kendi içinde üç farklı teknikte üretildikleri bilinmektedir. Bunlardan ilki astar üzerine çizme şeklinde uygulanan sgrafitto tekniği (görsel 2); ikincisi ise astar dekorlu slip tekniğidir (Görsel 1)[11]. Bu işler zemin üzerinde astarla yapılan serbest dekorlu, kabarık şeffaf sırlı işlerdir. Üçüncü teknik ise Milet işi (Görsel 3) olarak bilinen mavi beyaz dekorlu işlerdir[12].

[9] Merve Önder, "Osmanlı Dönemi İznik Çini ve Seramiklerinde Görülen Stilize Çiçek ve Motiflerinin İncelenmesi, Seramik Form ve Yüzeylerde Yorumlanması", Uşak 2019, s.11.
[10] S. T. Bakır, "İznik Çinileri ve Gülbenkyan Koleksiyonu", s.12.
[11] B.D. Arlı, Ş. Kaya, G.Ş. Fırancı, "'İznik Çini Fırınları Kazısı Buluntularından İnsan Figürlü İki Sgrafitto Kase Parçasının Anadolu Seramik Sanatı ve pXRF Analizleri Kapsamında Değerlendirilmesi", s.68.
[12] M. Önder, "Osmanlı Dönemi İznik Çini ve Seramiklerinde Görülen Stilize Çiçek ve Motiflerinin İncelenmesi, Seramik Form ve Yüzeylerde Yorumlanması", s.11.



**Görsel 1** **Görsel 2** **Görsel 3**

**Görsel 1:** Slip teknikli sırsız kâse. İznik Çini Fırınları Kazısı, https://www.antikalar.com/iznik-seramikleri,2023
**Görsel 2:** İznik Çini Fırınları Kazısı'nda Bulunan Sırsız Kâse Parçası (Kazı Arşivi), 2021
**Görsel 3:** Milet işi olarak adlandırılan kırmızı hamurlu, beyaz astarlı ve mavi-beyaz bezeli seramik, https://islamicart.museumwnf.org/database_item.php?id=object;ISL;tr;Mus01;16;tr, 2023

İznik çinilerinde desen tasarımlarında hatayi, rumi ve bulut üsluplarında stilize motifler büyük bir ustalıkla kullanılmıştır. Söz konusu desenler Baba Nakkaş'a atfedildiği için Baba Nakkaş uslubu (Görsel 4) olarak anılmaktadır. Bu üslupta kullanılan ana renk kobalt mavisidir[13]. Yine mavi-beyaz grubuna giren, Haliç'te ilk örneklerine rastlandığı için Haliç işi (Görsel 5) olarak anılan ancak İznik'te üretildikleri yapılan kazılar sonucu ortaya çıkarılan bir gruptan söz etmek gerekmektedir. Söz konusu grup J.Raby tarafından "Helezoni Tuğrakeş Üslubu" olarak isimlendirilmiştir[14]. 16.yy İznik üretimlerinden diğer bir grup da "Şam İşi" olarak (Görsel6) bilinmektedir. Bu üslubun başlangıcının Musli imzalı 1549 tarihli Kubbet el Sahra kandili olduğu düşünülmektedir. Bu üslupla kobalt mavisi ve firuze rengi ile birlikte patlıcan moru ve kimyon yeşilinin de kullanılmasıyla İznik işlerinde renk paleti genişlemiştir[15]. 16.yy ikinci yarısıyla birlikte desen ve renk konusunda zirveye çıkılmıştır. Bu dönemde kırmızı sıraltı tekniği kullanılmaya başlanmıştır. Rodos işi (Görsel 7) olarak bilinen bu üslupsa dönem adını her ne kadar Rodos'tan alındığı için bu şekilde isimlendirilmiş olsa da üretimler İznik'te yapılmıştır. Çini sanatının bu dönemi Osmanlının siyasi, kültürel ve ekonomik manada en güçlü olduğu Kanuni dönemine rastlamış; yapılan mimari eserlerde süsleme unsuru olarak çini çokça kullanılmıştır.

[13] S. T. Bakır, "İznik Çinileri ve Gülbenkyan Koleksiyonu", s.12.
[14] S. T. Bakır, "İznik Çinileri ve Gülbenkyan Koleksiyonu", s.12.
[15] S. T. Bakır, "İznik Çinileri ve Gülbenkyan Koleksiyonu", s.12.



**Görsel 4**



**Görsel 5**



**Görsel 6**



**Görsel 7**

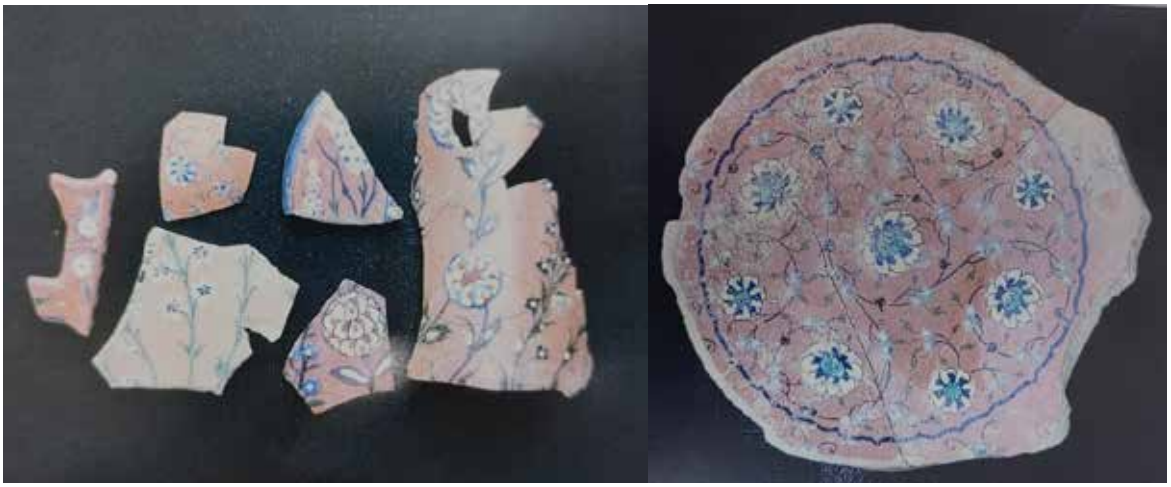
**Görsel 4:** İznik Mavi Beyaz Baba Nakkaş, 1520, https://www.christies.com/en/lot/lot-6308231, 2023.
**Görsel 5:** İznik Mavi Beyaz Haliç İşi, 1535-45, https://www.bonhams.com/auctions/10490/lot/228/, 2023.
**Görsel 6:** Osmanlı Dönemi Şam İşi Çini Tabak, https://www.bonhams.com/auctions/10490/lot/228/, 2023.
**Görsel 7:** Rodos İşi Kase, 1500-1599, https://www.penn.museum/collections/object/11644, 2023.

## 2. RENKLİ ASTAR DEKORLU İZNİK ÇİNİLERİ

Osmanlı çini ve seramik sanatında özellikle erken dönem üretimlerinde farklı bezeme teknikleri kullanılmıştır. Fakat klasik dönem Osmanlı üretimlerinde çini ve seramikte kullanılan en yaygın bezeme

tekniğinin sıraltı tekniği olduğu bilinmektedir[16]. Bununla birlikte16.yy İznik çinilerinde kullanılan bir diğer bezeme tekniği de slip (astar) tekniğidir.

İstanbul'da yer alan Çinili Köşk müzesinde sergilenen astar dekorlu çini örneklerinin eser künyesinde yer alan bilgiye göre; 1550'li yıllarda belirgin bir kabarıklığı olan kırmızı astar geleneğinin yaygınlaşmasıyla İznik çini ustaları kapların bezemesinde renkli astar (slip) tekniğini denemişlerdir. Bu teknik kullanılarak üretilen kaplarla yaklaşık otuz yıl kadar bir süre üstün örnekler vermişlerdir.



**Görsel 8:** İznik fırın kazılarında bulunan renkli astar dekorlu parçalar.

İznik'te üretilen astar dekorlu kaplarda soluk mavi, soluk turuncu veya mercan kırmızısı renginde ürünün tüm yüzeyini kaplayan astarlar kullanılmıştır. Astarları yüzeyin üzerinde ise desenler rahat fırça darbeleriyle bezenmiş, bezemelerde ise yine beyaz, kırmızı, siyah veya mavi opak astarlar kullanılmıştır (Görsel 8)[17]. Yine bu bezemelerde yeşilimsi siyah renkte detaylar fırça ile işlenmiştir. Kullanılan desenler sıraltı tekniğiyle üretilen çağdaş İznik çinileri üzerindeki desenlerin sadeleştirilmiş versiyonlarıdır. Bununla birlikte alışılmadık bu teknik sayesinde serbest fırça darbeleri sonucunda ortaya çıkan bezemelerde kendiliğinden oluşan bir doğallık göze çarpmaktadır[18].

[16] A. Altun, "Osmanlıda Çini ve Seramik Öyküsü", s.18.
[17] A. Altun, "Osmanlıda Çini ve Seramik Öyküsü", s.25.
[18] John Carswell, "İznik Pottery", London 1998, s.88.

## 3. YURTİÇİ VE YURTDIŞINDA BULUNAN MÜZELERDE SERGİLENEN RENKLİ ASTAR DEKORLU OSMANLI DÖNEMİ İZNİK ÇİNİLERİ



**Görsel 9:** İznik astar dekorlu tabak, 1560.

Eskiden Lt-Col. R.H. Brocklebank koleksiyonunda yer alan 35 cm çapındaki İznik üretimi tabakta (Görsel 9)[19] mavi zeminli astar üzerinde bezemeler kırmızı ve beyaz astar kullanılarak üretilmiştir. Diğer detaylar ise yeşilimsi siyah renkte boyalarla serbest fırça darbeleriyle tamamlanmıştır[20].



**Görsel 10:** İznik saz yapraklı ve sümbüllü kupa, 1575, https://collections.louvre.fr/ark:/53355/cl010315369, 2023.

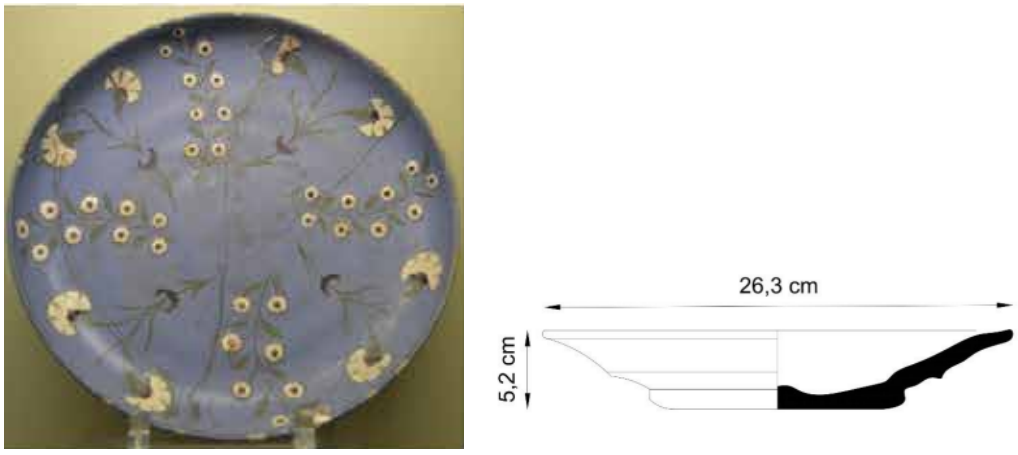
[19] J. Carswell, "İznik Pottery", s.88.
[20] J. Carswell, "İznik Pottery", s.88.

Louvre Müzesi/Paris'te İslam Sanatları eserlerinin yer aldığı bölümde sergilenen saz yapraklı ve sümbül desenli kupa (Görsel 10) 12,8 cm çapında ve 21,7 cm yüksekliğindedir. Kupanın yapımında mavi renkli astar üzerine kırmızı, beyaz astarla ve siyah boyayla bezeme yapılmış ve şeffaf sırla sırlanmıştır[21]



**Görsel 11:** İznik karanfil ve saz yapraklı tabak, 1560-1565, https://collections.vam.ac.uk/item/O86650/dish-unknown/, 2023.

Victoria and Albert Müzesi/Londra'da; İslami Orta Doğu Oda 42 Jameel Galeri'de sergilenen karanfil ve saz yapraklı İznik üretimi tabak (Görsel 11) 29,4 cm çapında ve 5,6 cm yüksekliğindedir. Renkli astar dekoru kullanılan lavanta rengi zemine sahip tabağın ön ve arka yüzünde kırmızı ve beyaz astarlarla bezemeler yapılmış, siyah sıraltı boyayla da desen detayları tamamlanmıştır ve üzeri şeffaf sırla kaplıdır[22].




**Görsel 12:** Renkli astar dekorlu İznik tabak, 1570-1590.

Çinili Köşk Müzesi/İstanbul'da sergilenen İznik üretimi tabak (Görsel 12)[23] Saraçhane/Fatih'te bulunan St. Polyeuktos Kilisesi kazısında bulunmuştur. Osmanlı Dönemi İznik üretimi olan tabakta renkli astar tekniği kullanılmıştır. Tabağın çapı 26,3cm, yüksekliği ise 5,2 cm dir. Şeffaf sırla kaplanmış tabak sert beyaz

[21] Louvre, "Chope aux feuilles saz et aux jacinthes", https://collections.louvre.fr/ark:/53355/cl010315369, 05.11.2023.
[22] Vam, "Dish", https://collections.vam.ac.uk/item/O86650/dish-unknown/, 05.11.2023.
[23] Lütfi Uğuz, "Çinili Köşk Müzesi ve Teşhirdeki Eserlerin Kataloğu", Van 2019, s.105.

çamurdan üretilmiş, kenarsız ve hafif çukur bir şekle sahiptir. Zemin rengi lavanta mavisi; beyaz, açık yeşil ve morumsu eflatun renkte bezemelere sahiptir. Zemin rengi ve beyaz çiçekler beyaz astarla; yeşil, mor renkler ise boyayla çalışılmıştır. Bezemede karanfil ve küçük beyaz çiçekli dalların yer aldığı bir kompozisyon kullanılmıştır[24] .




**Görsel 13:** Renkli astar dekorlu İznik sürahi, 1570-1575.

Çinili Köşk Müzesi'nde 75 katalog numarasıyla sergilenen, çok renk bezemeli grupta yer alan sürahi (Görsel 13)[25] astar tekniğiyle üretilmiştir. Gövde çapı 16,5 cm, yüksekliği 20,5 cm dir. Selimiye Camii/Edirne'de bulunan sürahi Osmanlı Dönemi İznik üretimidir. Sert beyaz çamur kullanılan kap şeffaf sıraltına çok renkle bezenmiştir. Bezeme; gövdede, kiremit kırmızısı zemin üzerinde beyaz ve eflatun-mor dolgulu rölyef rumilerden oluşan madalyon ve yarım madalyon desenlerden kompoze edilmiştir. Buna ek olarak madalyonların içi kabartma palmetle süslüdür. Gövde üzerinde yer alan deliklerin ise sonradan açılmış olduğu bilinmektedir[26].

[24] L. Uğuz, "Çinili Köşk Müzesi ve Teşhirdeki Eserlerin Kataloğu", s.105.
[25] L. Uğuz, "Çinili Köşk Müzesi ve Teşhirdeki Eserlerin Kataloğu", s.106.
[26] L. Uğuz, "Çinili Köşk Müzesi ve Teşhirdeki Eserlerin Kataloğu", s.106.




**Görsel 14:** Renkli astar dekorlu İznik maşrapa, 16.yy.

Buluntu yeri Silivri/İstanbul olarak kayıtlara geçen maşrapa (Görsel 14)[27] Çinili Köşk Müzesi'nde 76 katalog numarasıyla sergilenmektedir. Renkli astar tekniğinin kullanıldığı maşrapa Osmanlı Dönemi İznik üretimidir. Açık mercan renkli zemin üzerinde koyu yeşil-siyah tonlarında dallar, yapraklar ve çevresi siyah konturlu; beyaz, mavi renklerde karanfil, lale motifleriyle bezeme yapılmıştır. Ağız çapı 8,5 cm, yüksekliği 19 cm olan maşrapa şeffaf sırla kaplıdır. Ağız kenarı ve alt kısımda bulunan ince beyaz bordürde siyah yapraklı sarmaşık motif kullanılmıştır. İç kısmındaki sırda bozulmalar gözlemlenen formun ağız kısmında da küçük kırıklar mevcuttur[28].



**Görsel 15:** Renkli astar dekorlu İznik tabak, 1550-1557, https://collections.vam.ac.uk/item/O86654/dish-unknown/, 2023.

Victoria and Albert Müzesi; İslami Orta Doğu Oda 42 Jameel Galeri'de sergilenen somon pembesi astarla kaplanmış İznik üretimi tabağın (Görsel 15) üzerinde yeşil saplı seyrek çiçeklerden oluşan desen kurgusu

[27] L. Uğuz, "Çinili Köşk Müzesi ve Teşhirdeki Eserlerin Kataloğu", s.107.
[28] L. Uğuz, "Çinili Köşk Müzesi ve Teşhirdeki Eserlerin Kataloğu", s.107.

yer almaktadır. Merkezi kompozisyonla bezenmiş olan derin tabağın çapı 36,1 cm, yüksekliği ise 7,1 cm dir[29].



**Görsel 16:** Mavi zeminli astar dekorlu İznik tabak, 1560-1565, https://collections.louvre.fr/en/ark:/53355/cl010330254, 2023.

Louvre Müzesi İslam Sanatları eserlerinin yer aldığı bölümde sergilenen 29,5 cm çapında 5,4 cm yüksekliğindeki İznik üretimi şeffaf sırla kaplı tabakta (Görsel 16) renkli astar dekor kullanılmıştır[30]. Astar rengi olarak mavi zemin rengi kullanılan tabakta lale ve madalyon motiflerde kırmızı, küçük çiçeklerde de beyaz astar kullanılmış, dal ve yaprak detayları ise yeşilimsi siyah renk sıraltı boya ile bezenmiştir.



**Görsel 17:** Mavi zeminli çiçek ve çintemani desenli İznik tabak, 1570-1575, https://www.metmuseum.org/art/collection/search/140009455, 2023.

The Met Fifth Avenue/New York Galeri 460'da sergilenen İznik üretimi tabakta (Görsel 17) mavi astar zemin üzerinde beyaz ve kırmızı renkte astarla çintemani ve çiçek motifleriyle bezeme yapılmıştır. Tabağın

[29] Vam, "Dish", https://collections.vam.ac.uk/item/O86654/dish-unknown/, 06.11.2023.
[30] Louvre, "Plat aux quatre mandorles sur fond coloré", https://collections.louvre.fr/en/ark:/53355/cl010330254, 06.11.2023.

çapı 30,5 cm ve yüksekliği 4,4 cm dir. Kullanılan astarlar pigmentle renklendirilmiştir[31]. Bezemede yaprak diğer detaylarda kullanılan siyah alanlar sıraltı boya ile uygulanmıştır. Tabak şeffaf sır ile kaplıdır.



**Görsel 18:** Somon rengi astarlı İznik çanak, 1560'lar. https://collections.vam.ac.uk/item/O38958/dish-unknown/, 2023.

Victoria and Albert Müzesi/Güney Kensington'da Ceramics, Room 137, The Curtain Foundation Gallery'de sergilenen somon rengi astar kullanılan İznik üretimi çanakta (Görsel 18) beyaz ve mavi renkte astarla bezenmiş çiçek desenleri yer almaktadır. Çapı 26,4 cm olan çanağın ağız kısmında beyaz üzerine lacivert sıraltı boyayla işlenmiş bir desen kurgusu yer almaktadır. Çanak şeffaf sır ile kaplıdır[32].



**Görsel 19:** Kahverengi astarlı İznik tabak, 1560'lar. https://collections.vam.ac.uk/item/O85943/dish-unknown/, 2023.

Victoria and Albert Müzesi/Güney Kensington'da Ceramics, Room 143, The Timothy Sainbury Gallery'de sergilenen çikolata kahvesi renginde astar kullanılan tabak (Görsel 19) Osmanlı Dönemi İznik üretimidir.

[31] The Met, "Blue-ground Dish with Floral and Cintemani Designs, https://www.metmuseum.org/art/collection/search/140009455, 06.11,2023,
[32] Vam, "Dish", https://collections.vam.ac.uk/item/O38958/dish-unknown/, 06.11.2023.

30,2 cm çapında olan tabakta; beyaz renkli astarla bezenmiş yedi adet laleden ve siyah sapları ve yaprakları olan mavi renkli astarla bezenmiş küçük çiçekler yer almaktadır. Tabak şeffaf sırla sırlanmıştır[33].



**Görsel 20:** Mavi astarlı çiçek, desenli İznik tabak, 1550'ler. https://www.photo.rmn.fr/CS.aspx?VP3=SearchResult&VBID=2CO5PCDNDDYY9&SMLS=1&RW=1860&RH=912&PN=18, 2023.

Ecouen Ulusal Rönesans Müzesi / Fransa'da sergilenen Osmanlı Dönemi İznik üretimi tabak (Görsel 20) 29,3 cm çapındadır. Renkli astar tekniğinin uygulandığı açık mavi zemin rengine sahip olan şeffaf sırla kaplıdır.



**Görsel 21:** Silindir maşrapa, 1560.



**Görsel 22:** Silindir maşrapa, 1570-75.

16.yy İznik üretimi, açık somon rengi astar zemine sahip maşrapa (Görsel 21)[34] Gulbenkian Foundation Müzesi'nde yer almaktadır. Yüksekliği 30 cm, çapı ise 16 cm olan maşrapanın yüzeyinde beyaz ve mavi

[33] Vam, "Dish", https://collections.vam.ac.uk/item/O85943/dish-unknown/, 06.11.2023.
[34] Nurhan Atasoy, Julian Raby, "İznik", London 1989, s.240.

renkli bezemeler astarla uygulanmıştır. Alt ve üst kısımlarda beyaz astar bordür üzerinde siyah desenler yer almaktadır [35].

Victoria and Albert Müzesi'nde sergilenen mavi renkli astar zeminli maşrapanın yüksekliği (Görsel 22)[36] 18,7 cm çapı ise 12 cm dir [37]. İznik üretimi olan söz konusu maşrapanın gövdesi üzerinde beyaz astarla uygulanan ve maşrapayı tam tur dönen geniş bir bordür desen bulunmaktadır. Yine alt ve üst kısımda siyah boyayla ve kırmızı astarla bezenmiş desenler yer almaktadır.

[35] N.Atasoy, Julian Raby, "İznik", s.240.
[36] N.Atasoy, Julian Raby, "İznik", s.245.
[37] N.Atasoy, Julian Raby, "İznik", s.240.

## SONUÇ VE DEĞERLENDİRME

İznik, Osmanlı döneminde çini üretim merkezi olması bakımından kıymetli bir yere sahiptir. Selçuklu çiniciliğinden devraldığı mirası başarılı bir şekilde geliştirmiş, çini sanatına kazandırdığı yeni tekniklerle özellikle 16.yy da en parlak dönemini yaşamıştır.

İznik çinisi denilince akla ilk sıraltı dekoru olarak bilinen, beyaz zemin üzerine siyah kontürlü ve renkli sıraltı boya ile bezenen kap kacaklar gelmektedir. Ancak kullanılan tek teknik bu olmadığı gibi, 16. yy'ın ikinci yarısında üretimine başlanan ve yaklaşık otuz yıl kadar üretimi devam eden renkli astar dekorlu İznik çinileri de çağdaşlarından oldukça farklı olan sitiliyle döneminde ses getirmiştir.

Adından da anlaşılacağı gibi onu diğer tekniklerden farklı kılan en önemli özelliği; zeminin beyaz değil, çini bünyeden hazırlanmış astarlara pigment katılarak çamurun renklendirilmesi (yani renkli astar oluşturulması) ve bu renkli astarın şekillendirilmiş deri sertliğindeki form yüzeyinin üzerine uygulanması, bunun sonucu olarak da renkli bir form elde edilmesidir.

Astarlarda çoğunlukla, mavi, leylak rengi olmakla birlikte somon rengi, kırmızı ve açık kahve gibi renkler kullanılmıştır. Astarlı yüzey üzerinde kullanılan desenler yine sıraltı dekor tekniğinde kullanılmış olan desenler gibi stilize çiçek motiflerinden oluşmakta, nadir de olsa soyut desenlerin kullanıldığı örneklere rastlanmaktadır. Çiçek motiflerinde boya yerine yine farklı renklerde hazırlanmış astarlar kullanılmış, dal, yaprak dibi detaylarda ise sıraltı boya uygulaması yapılmıştır. Fırçayla uygulanan renkli astarlar motiflerin, astarın boyaya göre daha yoğun olmasından dolayı sıraltı dekorunda yapılan örneklere göre daha doğal bir görünmesine sebep olmuştur.

Yapılan araştırmada 16.yy dan günümüze kadar ulaşan renkli astar dekorlu İznik çinilerinin yurt içi ve yurtdışında birçok saygın müzede sergilendiği ancak literatüre ait kaynakların bir kısmında kısıtlı sayıda örneğe yer verildiği sonucuna ulaşılmıştır.

Günümüz çini sanatında yapılacak yeni tasarımlara referans teşkil etmesi adına gerçekleştirilen bu araştırmanın literatüre katkı sağlayacağı düşünülmektedir.

## KAYNAKÇA

ALTUN Ara, Hakan ARLI, Yıldız DEMİRİZ, Belgin DEMİRSAR ARLI, Gönül ÖNEY, Zeki SÖNMEZ, **Osmanlı'da Çini ve Seramik Öyküsü**, İstanbul.

ATASOY Nurhan, Julian RABY, **İznik,** London, 1994.

BAKIR Sitare Turan, **İznik Çinileri ve Gülbenkyan Koleksiyonu**, Ankara 1999.

CARSWELL John, **İznik Pottery**, London 2006.

DEMİRSAR ARLI Belgin, Şennur KAYA, Gülsu ŞİMŞEK FRANCI, *"İznik Çini Fırınları Kazısı Buluntularından İnsan Figürlü İki Sgrafitto Kase Parçasının Anadolu Seramik Sanatı ve pXRF Analizleri Kapsamında Değerlendirilmesi",* **Türk Arkeoloji ve Etnografya Dergisi,** (Yay. H. Taşkıran), Ankara 2021, s. 57-75.

ÖNDER Merve, **Osmanlı Dönemi İznik Çini ve Seramiklerinde Görülen Stilize Çiçek Motiflerinin İncelenmesi, Seramik Form ve Yüzeylerde Yorumlanması**, Uşak 2019, (Yüksek Lisans Tezi).

UĞUZ Lütfi, **Çinili Köşk Müzesi ve Teşhirdeki Eserlerin Kataloğu,** Van 2019, (Yüksek Lisans Tezi).

YETKİN Şerare, **Anadolu'da Türk Çini Sanatının Gelişmesi,** İstanbul 1972.

## İNTERNET KAYNAKÇASI

A Rare Baba Nakkas Iznık Blue And Whıte Jar, https://www.christies.com/en/lot/lot-6308231, 11.11.2023.

An Iznık "Golden Horn" Pottery Tondıno, https://www.bonhams.com/auctions/10490/lot/228/, 11.11.2023.

Basin (Vessel) NEP91, https://www.penn.museum/collections/object/11644, 11.11.2023.

Blue-ground Dish with Floral and 'Cintamani' Designs, https://www.metmuseum.org/art/collection/search/140009455, 06.11.2023.

Chope aux feuilles saz et aux jacinthes, https://collections.louvre.fr/ark:/53355/cl010315369, 05.11.2023.

Dish, https://collections.vam.ac.uk/item/O38958/dish-unknown/, 06.11.2023.

Dish, https://collections.vam.ac.uk/item/O85943/dish-unknown/, 11.06.2023.

Dish, https://collections.vam.ac.uk/item/O86650/dish-unknown/, 05.11.2023.

Dish, https://collections.vam.ac.uk/item/O86654/dish-unknown/, 06.11.2023.

İznik Çinileri, https://www.antikalar.com/iznik-seramikleri, 10.11.2023.

LOUVRE, https://collections.louvre.fr/en/ark:/53355/cl010330254, 05.11.2023.

Milet İşi Kaseler, https://islamicart.museumwnf.org/database_item.php?id=object;ISL;tr;Mus01;16;tr, 10.11.2023.

Osmanlı Çinisi Şam İşi, https://tr.pinterest.com/pin/528469337499707059/, 11.11.2023.

Plat au Au Marli Fleure, https://www.photo.rmn.fr/CS.aspx?VP3=SearchResult&VBID=2CO5PCDNDDYY9&SMLS=1&RW=1860&RH=912&PN=18, 06.11.2023.

Plat aux quatre mandorles sur fond coloré, https://collections.louvre.fr/en/ark:/53355/cl010330254, 06.11.2023.

THE MET, https://www.metmuseum.org/art/collection/search/140009455, 09.11.2023.

W&A, https://collections.vam.ac.uk/item/O85943/dish-unknown/, 05.11.2023.

# НЕКОТОРЫЕ ОБРАЗЦЫ ТУРЕЦКОЙ КЕРАМИКИ В СОБРАНИИ РОССИЙСКОГО ЭТНОГРАФИЧЕСКОГО МУЗЕЯ

**Dr. Vladimir A. DMITRIEV[1], Assoc. Prof. Dr. Kemal IBRAHIMZADE[2]**

[1] The Russian Museum of Ethnography, St. Petersburg / RUSSIA

[2] Ardahan University, Faculty of Humanities and Letters, Art History Department, Ardahan / TÜRKİYE

## АБСТРАКТ

В собрании Российского этнографического музея находится кофейный керамический набор из 18 предметов (коллекция 2055).

В 1910 г. эта коллекция была передана в Этнографический отдел Русского музея императора Александра III августейшим управляющим Русского музея Великим князем Георгием Михайловичем.

Георгий Михайлович Романов был двоюродным дядей российского императора Николая II, генерал-адъютаном, в годы 1 Мировой войны был задействован в военных операциях Кавказской армии. По основным увлечениям художник и коллекционер, с 1895 по 1918 был управляющим Русским музеем, который был последним крупным проектом музеев в императорской России, Был известным нумизматом, а также собирателем коллекций по культуре народов Востока, передал в Русский музей 4761 предмет, из них 93 предмета являлись предметами этнографии Кавказа и Ближнего Востока.

В настоящее время отмеченная коллекция включает несколько кофейных чашек с блюдцами, подносик для чашек, две перечницы и два подсвечника, набор явно не полон и является частью утраченного более многочисленного столового набора.

Очевидно, предметы набора являются типичным комплексом изделий одной из мастерских, работавших на рынок высших слоев среднего класса ближневосточного города и на потребу европейских путешественников. Многие предметы коллекции имеют явную стилизацию изделия в «восточном стиле» с присутствием «османских» стилизованных признаков. Предполагаем, что изделие – константинопольской работы, что совпадает с данными в документации музея.

**Ключевые слова:** Российский этнографический музей, турецкая керамика

## ВВЕДЕНИЕ

Россия и Турция – страны-соседи, судьбы которых не могли не пересекаться, что и происходило в самых различных аспектах. Одним из проявлений взаимного влияния является обмен памятниками культуры между народами России и Турции, в том числе теми, которые попадали в музейные фонды. Так в собрании Российского этнографического музея в Санкт-Петербурге есть предметы турецкой этнографии, составляющие небольшую, но представительную коллекцию.

Сам музей был образован по именному Указу российского императора Николая II[1], как Этнографический отдел Русского музея и должен был в дальнейшем войти в один из двух столичных больших музейных комплексов, представляя разнообразие культур народов России и сопредельных стран. В разное время он носил названия Этнографического отдела Русского музея (ЭОРМ 1895-1934), Государственного музея этнографии (ГМЭ 1934-1992), Российского этнографического музея (РЭМ с 1992 г. по настоящее время). События в политической и музейной жизни Российского государства были причиной того, что современный Российский этнографический музей является единственным общенациональным музеем этнографических коллекций народов России, а также ряда других народов Северной Евразии. (Фото 1)



**Фото 1.** Российский этнографический музей

Предметы турецкой этнографии были включены в собрание музея на основании следования тому принципу, что не государственные границы, а ареалы культурных явлений являются основанием сбора этнографических предметов для музейного собрания, и хотя для ЭОРМ-РЭМ главной

[1] Об учреждении особого установления под названием „Русского Музея Императора Александра III“ и о представлении для сей цели приобретенного в казну Михайловского Дворца со всеми принадлежащими к нему флигелями, службами и садом. 13 (25) апреля 1895 года.

задачей было комплектование фондов отечественными материалами, сбор материалов по культуре народов соседних территорий был признан важной задачей. Поэтому к сбору предметов культуры турок был признан задачей двух направлений музейной собирательской активности – востоковедческих исследований и музейного кавказоведения. В 1918 г. основоположник работы по этим направлениям в ЭОРМ А.А. Миллер, ведущий представитель российской палеоэтнологии, определил, что материал по этнографии Ближнего и Среднего Востока, включая предметы турецкой этнографии «связан взаимно с материалом, собранным в пределах России, поэтому отделить его по нынешним границам было бы нецелесообразно и пошло бы в ущерб понимания Кавказа», а также, что объектом исследования должны быть « ближайшие народности, изучение которых будет вестись ради получения сравнительного материала".[2]

Можно считать, что по месту сбора материалов этнографии турок собрание РЭМ состоит из двух групп. Первая из них включает вещи, собранные у турецкого населения Аджарии, бывшей в имперский период частью Батумского округа. Начало проложили мужской и женский костюм аджарских турок, переданные в музей в 1905 г. известным петербургским художником и корреспондентом музея Л.Е. Дмитриевым-Кавказским.[3] Эту часть коллекций дополнили приобретения у известных российских коллекционеров антиквариата начала XX коллекционеров А.Н. Казнакова, Л. В. Ротмана, М.В. Синегуба и известного российского собирателя художественных изделий различного профиля Ф.М. Плюшкина. В 1910 г. в Аджарии для музея вел собирательскую работу А.П. Эйснер, знаток христианской архитектуры, впоследствии профессор Петербургской Академии Художеств. Позднее полевые работы по изучению турок, живших на Кавказе, РЭМ не проводились.

Вторая группа вещей состоит из предметов, поступивших из сборов различного характера с территории Турции.

В 1911 г. музей получил от известного российского ученого, специалиста по языку и культуре тюркских народов А.Н. Самойловича набор кукол для теневого театра. Местом приобретения указан г. Стамбул (Константинополь).

Кинжал и две стрелы передал в ЭОРМ в 1916-1923 гг. А.А. Миллер, эти предметы происходят из окрестностей г. Ван, где в 1916 гг. работала комплексная экспедиция исследователей из Петербурга, в которой А.А. Миллер руководил этнографическими исследованиями, основной целью которых было изучение культуры западных армян.[4]

Относительно большая по объему коллекция, но представлявшая собой случайный набор предметов, в котором сочетались антикварные вещи с предметами низкого художественного

[2] Стенографический отчет Заседания Совета Этнографического отдела Русского музея 25 апреля 1918 г. // Архив РЭМ ф.2. оп. 1. Дело 11, л. 14об-17; Стенографический отчет Заседания Совета Этнографического отдела Русского музея 16 мая 1918 г.// Архив РЭМ ф.2. оп. 1. Дело 11, л. 38-49 об.

[3] Владимир А. Дмитриев, Лариса Ф. Попова, "*Россия и Закавказье в историческом измерении и пространстве*", **(К 240-летию подписания Георгиевского трактата): Сборник материалов Международного научного круглого стола, 10-11 ноября 2023 г Ставрополь,** Ставрополь 2023, с. 83-89.

[4] **Культурное наследие Западной Армении / автор-составитель Л.С. Гущян**, Ереван 2015, с. 6.

достоинства была в 1923 г., музеем закуплена у частного практикующего врача Щусева, брата архитектора, по проекту которого был построен в Москве мавзолей Ленина.

Турецкие коллекции были пополнены передачами в 1921-1928 гг. из бывших царских дворцов: Аничкова: Гатчинского, Петергофского. В составе дворцовых коллекций были также не только этнографические предметы, включая ковры, но и детали бальных костюмов, выполненных в турецком стиле; существует предположение, что эти костюмы могли быть специально сшиты к знаменитому балу в Зимнем Дворце в феврале 1903 г., на котором высшая знать империи выступала в костюмах доперовской эпохи, а костюмы другого вида использовались в жанровых сценках.

В 1930 г. из музея г. Анкара ЭОРМ получил детали костюма и экипировки дервиша, что было, предположительно, одним из результатов обмена экспонатами между музеями России и Турции. Значительных поступлений предметов турецкой этнографии в собрание РЭМ после 1930 г. не было. У частных лиц было куплено несколько отдельных предметов. Заслуживают отдельного упоминания поступления в 1948 г. их закрытого в Москве музея народов СССР (в 1920-х гг. Музей Народоведения) нескольких предметов одежды и коллекция рисунков социальных типов Турции.

В данном случае, представляет особый интерес две коллекции (РЭМ 2055 и РЭМ 2057), с которых начался сбор предметов, происходящих из Турции и которые были передан в ЭОРМ в 1910 г. членом правящей династии императорской России – Великим князем Георгием Михайловичем. О данной личности следует сделать отдельное упоминание, т.к. он известен гораздо меньше, чем другие Романовы.

**Георгий Михайлович Романов**, – генерал-адъютант, третий сын наместника Кавказа, Великого Князя Михаила Николаевича, внук императора Николая I, двоюродный дядя императора Николая II. Родился 11 (23) августа 1863 г. в с. Тетри-Цкаро, близ Тифлиса, расстрелян в ночь с 23 на 24 или с 29 на 30 января 1919 во дворе Петропавловской крепости в Петрограде. Детство Георгия прошло в Тифлисе и Боржоми (имение ВК Михаила Николаевича). Получил военное профессиональное образование и домашнее, гуманитарное и художественное.

Служил в лейб-гвардии Егерьском полку, затем в лейб-гвардии Конно-артиллерийской бригаде Лейб-гвардии Уланского полка, службу оставил из-за травмы колена, в дальнейшем был шефом 81-го пехотного и 5 Кавказского стрелкового полков, в годы Первой мировой войны по заданию командования посещал различные фронты, возглавлял Комитет по награждениям, в 1915 г. руководил Эрзерумской военной операцией на турецком фронте. Г.М. лично, выезжая в действующую армию, вручил почти все Георгиевские кресты и ордена (высшая военная награда Российской империи).

С 14 лет ВК Георгий Михайлович начал собирать нумизматическую коллекцию, в юности занимался археологическими раскопками в Армении и Турции, финансировал востоковедческие исследования.

Георнгий Михайлович. занимался живописью, состоял членом Академии Художеств, с 1888 г. был августейшим покровителем Московского нумизматического общества, с 1891 г. Русского общества пчеловодства, с 1898 г. — почетный член Санкт-Петербургской Академии наук с 1895 по 1918 г. августейший управляющий Русского музея. В общем числе передал Этнографическому отделу 4761 предмет, из них 93 предмета являлись этнографическими, 79 предметов принадлежали кавказской этнографии. В настоящее время 4257 предметов переданы в другие музеи и исключены из состава коллекций Российского этнографического музея.[5]

Этнографические предметы из коллекции ВК Георгия Михайловича при всем их разнообразии объединяются тем, что они не являются непосредственно вещами из повседневного народного быта и не собирались в этнографических экспедициях. Как правило, это либо вещи дворцового типа, как несколько бронзовых сосудов иранской работы, или образцы сложных форм, которые можно было бы назвать предметами профессионального прикладного искусства с элементами этники. Таковы несколько керамических сосудов, отмеченные в музейной документации как изделия керамической мастерской имеретинского (имеретины – этническая группа грузин) селения Харагоули; они действительно про технологическим признакам и цветовой гамме соответствуют традициям этого центра производства керамики, но в целом, они по оформлению они вызывают ассоциации с немецкими пивными кружками. Очевидно, их появление можно трактовать как определенный эксперимент художника, знакомого с западноевропейской керамикой и вхожего в мастерские Харагоули, невольно появляется предположения, что таким художником мог быть сам ВК Георгий Михайлович.

Одна из переданных им в ЭОРМ коллекций (РЭМ 2057) включает два предмета из луженой меди, орнаментированных филигранным узором, по форме они являются кувшином для омовения с дополняющим его тазиком с крышкой, т.е. выразительным образцом «восточной» исламской культуры, по функции частью кофейного набора, в данном случае тем предметом, в котором функция влияет на форму, добавочно эстетизируя ее, по музейной документации известно, что сосуд является произведением, изготовленным в Стамбуле. По этому, не трудно данный набор классифицировать как изделие акцентированно-художественное, хороший сувенир из признанного центра распространения ориентальных предметов. Другие предметы из этой коллекции выполнены на среднем художественном уровне.

## 1. ПРЕДМЕТЫ КЕРАМИКИ

Понимая психологический портрет собирателя, можно увидеть и в другой коллекции, включающей изделия из керамики, признаки изделия признанного центра производства совершенных по эстетическим оценкам вещей, имеющих четкий восточный колорит, вещей которые собирал художник-коллекционер типичный для начала XX в. имеющий европейское

[5] Романов Георгий Михайлович.[Электронный ресурс: Проект. Собиратели Российского этнографического музея ethnomuseum.ru›collections/collectors/

образование и знакомый с культурой народов Востока. С этим выводом можно обратиться к анализу коллекции РЭМ 2055, включающей несколько керамических предметов со сходными технологическими свойствами. (Фото 2)



**Фото 2**. Набор предметов из коллекций РЭМ 2055 и РЭМ 8761, включающий несколько керамических предметов

Коллекция содержит несколько кофейных чашек и блюдца, овальный подносик для чашек, подсвечники, перечницы, кувшинчик, маленькие крышечки для каких-то емкостей; она явно не представляет цельного и законченного набора предметов, в музейное собрания коллекция поступила именно в таком составе. Маловероятно, что именно так ее приобрел сам собиратель, остается предположить, что утраты произошли в имении ВК Георгия Михайловича. Также возможно, что коллекция состоит из остатков нескольких наборов.

Все предметы изготовлены из красной глины, черепок большой плотности и однородности, ангобированы также глиной красного цвета, изделия отлиты в форме и сформованы на гончарном круге, имеют высокое качество формовки и обжига. Орнамент выполнен отпечатком штампа Приблизительно, можно отметить следующие варианты рисунка:

- мелкие перьевидные рисунки, покрывающие всю поверхность изделия (подсвечника РЭМ 2055-5/1) (Фото 3) или часть поверхности (чашка и блюдце РЭМ 2055-6 /1,2); (Фото 4)



**Фото 3**



**Фото 4**

- полумесяц в паре со звездой (чашки и блюдца РЭМ 2055-6/1,2); и поднос РЭМ 2055-4 (Фото 5).



**Фото 5**

- Звездчатые медальоны со сложной рамкой из геометрических или растительных элементов (чашки и блюдца РЭМ 2055-3,4), медальоны имеют на донце почти все блюдца в том месте, где будет находиться донце поставленной чашки.

Медальоны могут быть местом для размещения надписи мастера и, предположительно тугры, но так делалось не во всех случаях. Большую значимость имеет блюдце РЭМ 2055-6/3/2, так как на его донце есть надпись арабице, обозначающее, очевидно, имя мастера, и надпись латиницей HUSMERI CONSPLE, указывающее на расположение мастерской в Контантинополе. Имя мастера арабицей присутствует и на блюдце РЭМ 2055-2/2.

Сложной формы медальон находится на тулове кувшинчика, лучи звезды заканчиваются изображениями полумесяца 2055-7 (Фото 6)



**Фото 6**

Теми же или сходными, что и названная посуда, признаками отличается курительная трубка турецкого типа (РЭМ 8761-16406) (Фото 7) из анализируемых коллекций.




**Фото 7**

Турецкие («левантийские», «стамбулки») трубки в Турции разрабатывались с XVI-XVII вв., в Европе появились на рубеже XVIII-XIX вв. в. вытеснив белоглиняные «голландские»" трубки. В России «стамбулки» привозной и местной работы обрели популярность с 1820-х гг. являясь атрибутом времяпровождения в кофейнях и офицерских собраниях. Накануне 1 Мировой войны производство курительных трубок в Турции уже пережило спад, и много керамистов в Турции. Тут собственно идет речь о применении технологических навыков трубочного производства, применении высококачественного глиняного тест и его покрытия, выносящих термические нагрузки. Также наследовались и художественные признаки трубочного производства. Последний трубочный магазин в Константинополе закрылся в 1929 г.

Трубка РЭМ 8761-16406 не входила в коллекцию, собранную и переданную в музей ВК Георгием Михайловичем и происходит из собрания Музея народоведения – Музея народов СССР, она интересна как музейный предмет, доступный для относительной атрибуции. Трубка изготовлена из красножгущейся глины, великолепной обработки, ангоб тонкий и выработан так, что поверхность выглядит как полированная. Трубка имеет дисковидное основание, на котором находится чашечка с расширяющимися стенками (коническая), края диска имеют зубчатую нарезку, втулка трубки- круглая. Киль, выраженный снизу под диском, сливается со втулкой. Имея ввиду обзор форм трубок, истории их возникновения и распространения типов курительных трубок, качества и различных приемов их изготовления, возможно,[6] следует отнести данный экземпляр к типу *нарцисс.*[7] Трубки с диском, конической чашечкой и граненой втулкой.

Отмечается, что данный тип появился в начале XVIII в, полностью сформировался в XIX в. У имеющегося экземпляра втулка круглая, что можно отнести к упрощению формы трубки, и, следовательно, дает основание для ее датировки финалом XIX в. Основным маркирующим знаком чашечки трубки является изображение полумесяца и звезды, вдавленное штампом с заполнением полумесяца темной краской, а звезды – золотом. Столь выразительный знак – не штамп (или не только штамп) мастерской, а символ ислама, и может рассматриваться как, скорее, признак исламского сувенира, чем религиозный символ.

Следует отметить, что трубки с дисковидным основанием были широко представлены в керамике Топкапы, формы диска имели два основных варианта, в виде многолепестковой розетки с вытянутыми лепестками и в виде диска с рифленым краем.[8] Последний тип, как раз и представлен, на образце из коллекции ВК Георгия Михайловича. Однако, приведенные в публикации трубки не имеют киля на основании, как на трубке из собрания РЭМ или имеют киль, но не имеют диска в основании.[9]

[6] Алексей А. Сатурин, "*«Турецкие» Курительные Трубки Из Собрания Костромского Музея-Заповедника*", **Археология Подмосковья: Материалы Научного Семинара**, Выпуск 16, Москва 2020, С. 351-367; Алексей А. Сатурин, **«Турецкие» Глиняные Трубки Из Собрания Костромского Музея-Заповедника: Каталог**, (под ред.: Н. В. Павличковой и И. С. Наградова), Кострома 2018, С. 9-10, 12.
[7] А. А. Сатурин, ***"«Турецкие» Курительные Трубки…"***, 2020, С. 359.
[8] Erdinç Bakla, **Tophane Lüleciliği: The Pipe-Making Industry of Tophane**, Istanbul 1993, p. 9, 10, 12, 34.
[9] E. Bakla, **Tophane,** 1993, p. 38.

**ЗАКЛЮЧЕНИЕ**

Сопоставление всех керамических предметов из коллекции ВК Георгия Михайловича, описанной курительной трубки и имеющихся в нашем распоряжении аналогий посуде коллекции 2055 (кувшинчик, сахарницы и т.п.)[10] позволяют отнести весь материал к керамике Топхане, известного керамического производства Константинополя, выросшего из промысла производства курительных трубок.

[10] E. Bakla, **Tophane,** 1993, p. 20, 24.

## ИСТОЧНИКИ

BAKLA Erdinç, **Tophane Lüleciliği: The Pipe-Making Industry of Tophane**, Istanbul 1993.

ДМИТРИЕВ Владимир А., ПОПОВА Лариса Ф., "*Россия и Закавказье в историческом измерении и пространстве*", **(К 240-летию подписания Георгиевского трактата): Сборник материалов Международного научного круглого стола**, **10-11 ноября 2023 г Ставрополь,** Ставрополь 2023, с. 83-89.

САТУРИН Алексей А., "*«Турецкие» Курительные Трубки Из Собрания Костромского Музея-Заповедника*", **Археология Подмосковья: Материалы Научного Семинара**, Выпуск 16, Москва 2020, С. 351-367.

САТУРИН Алексей А., **«Турецкие» Глиняные Трубки Из Собрания Костромского Музея-Заповедника: Каталог**, (под ред.: Н. В. Павличковой и И. С. Наградова), Кострома 2018.

## АРХИВНЫЕ ДОКУМЕНТЫ

Стенографический отчет Заседания Совета Этнографического отдела Русского музея 25 апреля 1918 г. // Архив РЭМ ф.2. оп. 1. Дело 11, л. 14об-17.

Стенографический отчет Заседания Совета Этнографического отдела Русского музея 16 мая 1918 г.// Архив РЭМ ф.2. оп. 1. Дело 11, л. 38-49 об.

## ЭЛЕКТРОННЫЕ РЕСУРСЫ

Романов Георгий Михайлович.[Электронный ресурс: Проект. Собиратели Российского этнографического музея ethnomuseum.ru›collections/collectors/]